This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Lt
6
467

St 6.467
Lt6.467

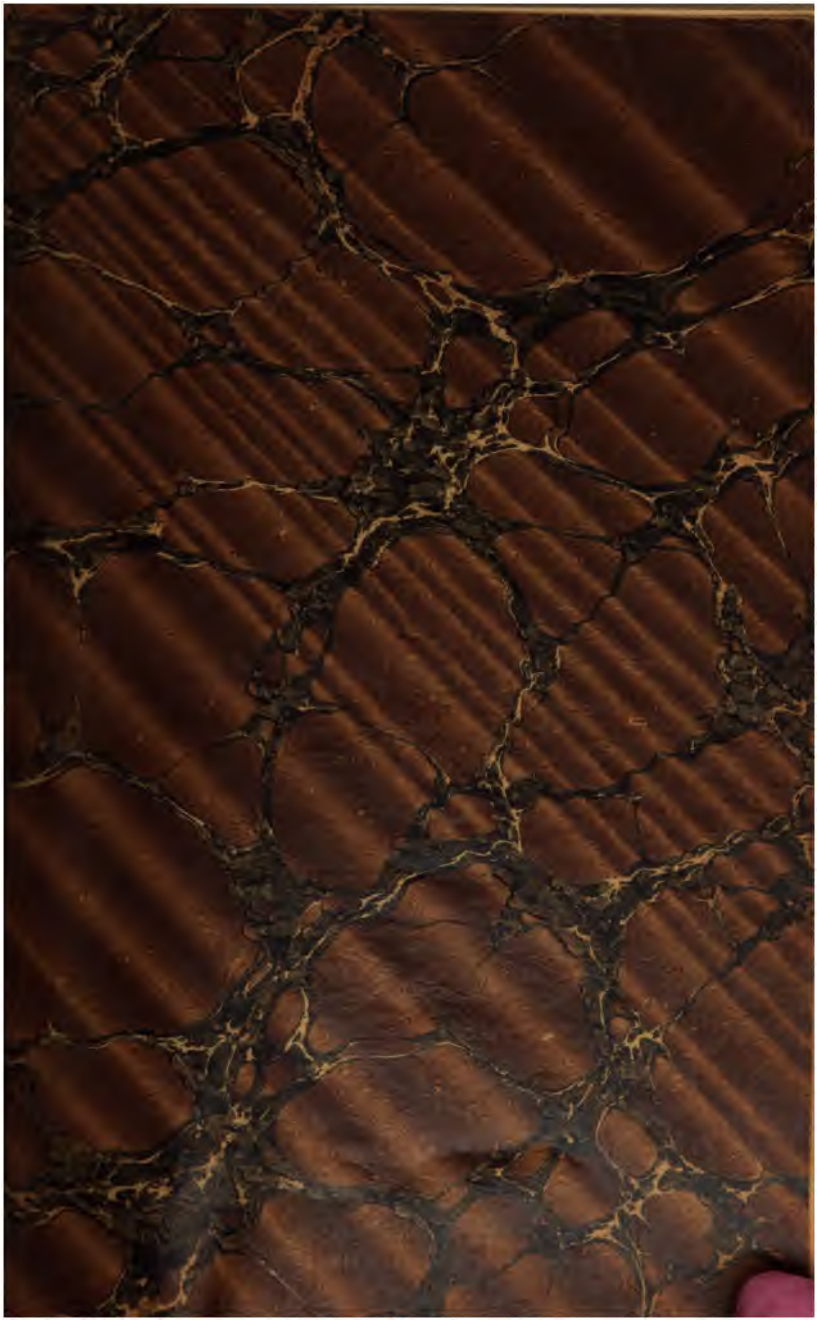
Harvard College Library

FROM THE

CONSTANTIUS FUND

Established by Professor E. A. Sophocles of Harvard University for "the purchase of Greek and Latin books, (the ancient classics) or of Arabic books, or of books illustrating or explaining such Greek, Latin, or Arabic books." Will, dated 1880.)

Received 5 Sept. 1901



SUR

L'EUNUQUE DE TÉRENCE

SUR

L'EUNUQUE DE TÉRENCE

IMPRIMERIE E. CAPIOMONT ET Cie

PARIS

6, RUE DES POITEVINS, 6

(Ancien Hôtel de Thou)

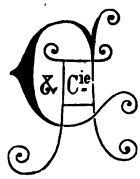
SUR

L'EUNUQUE DE TÉRENCE

Questions diverses

PAR

Auguste
A. CARTAULT
Professeur à la Faculté des lettres de Paris.



PARIS
ARMAND COLIN ET Cie, ÉDITEURS
5, RUE DE MÉZIÈRES, 5

1895
Tous droits réservés.

St 6.467

HARVARD COLLEGE
SEP 5 1901
LIBRARY

Constantine fund.

SUR
L'EUNUQUE DE TÉRENCE

Une *comoedia palliata* est une comédie grecque traduite en latin. En ce qui concerne l'*Eunuque*, nous lisons dans la didascalie du Bembinus : ***Eunuchus Terenti*** et ***Graeca Menandru;*** c'est donc une pièce de Térence dont l'original perdu était de Ménandre. Nous ne pouvons pas déterminer par une comparaison directe le degré de fidélité de la traduction; il faut néanmoins essayer, lorsqu'on le peut, de distinguer ce qui est de Térence et ce qui revient à Ménandre.

En outre la pièce appartient à un genre théâtral déterminé; si l'*Eunuque* se distingue sur certains points des autres exemplaires conservés de la *comoedia palliata*, les conditions essentielles sont les mêmes; bien des observations suggérées par l'étude particulière d'une pièce isolée ont une portée générale.

I

La convention dramatique.

Ce qui a influé le plus profondément sur la composition de l'*Eunuque*, c'est la *convention* commune au genre tout entier, en vertu de laquelle toutes les scènes devaient se passer dans la rue : aucune n'a lieu au domicile d'aucun des personnages. Plus acceptable chez les anciens que chez nous à cause de la prédominance de la vie en plein air, cette obligation ne crée pas moins au poète des difficultés contre lesquelles il lutte, qu'il surmonte d'une façon plus ou moins heureuse, sous lesquelles parfois il succombe.

Une liberté lui est concédée : la « *rue dramatique* » n'est pas exactement la « *rue réelle* ». Elle en diffère en ce que la « rue dramatique » appartient en propre aux personnages de la pièce; les passants n'existent pas : on peut donc s'y exprimer librement sans craindre les indiscrets. Dans l'*Eunuque* le lieu de la scène est une *place :* v. 344. *In hanc nostram plateam;* v. 1064. *Si te in platea offendero hac.* Sur cette place s'élèvent, voisines l'une de l'autre, la maison du père de Phaedria et de Chaeréa et celle de Thaïs, condition nécessaire, car dans la pièce les personnages entrent sans cesse dans ces deux maisons et en sortent. Le domicile de Thrason est ailleurs dans la ville; on ne nous dit pas où et nous n'avons pas besoin de le savoir : la pièce ne se joue pas devant sa porte.

Passons en revue les différentes scènes de l'*Eunuque* pour voir jusqu'à quel point il est vraisemblable qu'elles aient lieu dans la rue; l'auteur devait, en effet, se préoccuper d'éviter les invraisemblances trop grosses.

Act. I, sc. I. Phaedria est mandé chez Thaïs et va chez elle; il est naturel qu'il se trouve dans la rue[1]. Sc. II. Explication entre Phaedria et Thaïs; il est certain que cette explication devrait avoir lieu chez Thaïs; mais la convention dramatique s'y opposait. L'auteur paraît avoir senti la difficulté; il n'a pu y remédier qu'en partie. Il explique bien jusqu'à un certain point pourquoi Phaedria n'entre pas : v. 87 sq. il n'ose point parce qu'on lui a défendu la porte. Mais Thaïs n'avait aucune raison de sortir et ceci n'est point motivé.

Act. II, sc. I. Phaedria part pour la campagne; il est tout naturel qu'il sorte de chez lui; ce qui l'est moins, c'est que son esclave Parmenon l'accompagne,

1. Cf. pourtant p. 7.

car Parmenon le quitte presque immédiatement et ce que lui dit Phaedria, il pouvait aussi bien le lui dire dans la maison. Mais il faut que Parmenon soit dehors pour les scènes suivantes et l'auteur n'a rien trouvé de mieux que de le faire sortir avec son maître. Sc. II. Le parasite Gnathon vient inviter Thaïs à dîner et lui amène, comme cadeau de son maître, la jeune Pamphila; il se querelle avec Parmenon; la scène se passe tout naturellement dans la rue. Sc. III. Chaeréa arrive tout essoufflé ayant perdu de vue Pamphila qu'il suivait; c'est encore une scène de rue.

Act. III, sc. I. Thrason arrive de chez lui avec Gnathon pour emmener Thaïs au dîner; Parmenon est sorti de son côté pour épier le moment favorable de présenter les cadeaux de son maître : scène de rue. Sc. II. Thrason devrait entrer dans la maison de Thaïs; les cadeaux de Phaedria pouvaient y être offerts devant lui; mais alors nous ne serions pas témoins de la scène. Térence fait donc sortir Thaïs au moyen d'un artifice assez naïf; elle croit avoir entendu la voix du soldat, et elle vient à sa rencontre : v. 454. *Audire uocem uisa sum modo militis :* l'offre des cadeaux a donc lieu en plein air. On les introduit dans la maison, puis Thaïs et Thrason s'en vont. Sc. III. Chrémès, mandé par Thaïs, vient chez elle; Pythias le fait conduire chez Thrason : scène de rue. Sc. IV. Antiphon cherche Chaeréa, — qui paraît lui avoir manqué de parole à lui et à ses camarades : — scène de rue. Sc. V. Chaeréa sort brusquement de chez Thaïs et tombe sur Antiphon, à qui il raconte son heureuse aventure. La sortie de Chaeréa est toute naturelle; son méfait accompli, il n'a qu'à s'échapper au plus vite de chez Thaïs. La « rue dramatique » étant un endroit solitaire, il peut y faire tout à son aise ses confidences.

Act. IV, sc. I. Dorias, qui a été conduire Chrémès chez le soldat, en revient : scène de rue. Sc. II. Phaedria, qui n'a pas eu la patience de rester à la campagne, en revient : scène de rue. Sc. III. Pythias sort assez naturellement de la maison pour courir après Chaeréa, dont elle vient de constater le méfait ; elle tombe sur Phaedria et le met au courant : ce peut être à la rigueur et en vertu de ce que nous avons dit plus haut une scène de rue. Sc. IV. On s'attendrait à ce que, Phaedria entrant chez lui pour retrouver l'eunuque Dorus, Pythias l'y suivît ; mais alors l'explication aurait lieu dans l'intérieur de la maison, et nous en serions privés. Pythias n'a pas, du reste, ses entrées chez le père de famille : Phaedria entre donc seul et ramène l'eunuque. Sc. V. Chrémès revient du dîner chez le soldat, dîner qui a mal fini ; il rencontre Pythias : scène de rue. Sc. VI. Thaïs revient également du diner ; elle retrouve Chrémès causant avec Pythias ; elle veut brusquer la reconnaissance de Pamphila ; il serait naturel qu'elle rentrât chez elle en compagnie de Chrémès pour s'y barricader[1] : au lieu de cela, elle envoie Pythias chercher dans la maison la corbeille qui contient les pièces à conviction. A la nécessité d'observer la convention de la *palliata* se joint ici un motif d'un autre ordre : si Thaïs rentrait chez elle, elle constaterait immédiatement le malheur de Pamphila et la pièce devrait prendre un autre cours. Sc. VII. Thrason vient pour forcer la maison de Thaïs et enlever Pamphila : scène de rue.

Act. V, sc. I. Explication entre Thaïs et Pythias ; il est incontestable que cette explication devrait avoir lieu dans la maison : la sortie de Thaïs et de Pythias n'est justifiée par rien, l'auteur lui-même ne donne aucun prétexte. Sc. II. Chaeréa survient : c'est unique-

1. V. 763 CH.... *Tu abi atque obsera ostium intus.* Cf. v. 784.

ment parce que Thaïs est dehors et pour les raisons données plus haut que l'explication peut avoir lieu en plein air. Thaïs et Chaeréa rentrent en laissant Pythias à la porte pour la continuité des scènes. Sc. III. Arrivée de Chrémès, qui revient avec la nourrice; petite scène de rue. Ils entrent. Pythias rentre aussi parce qu'elle a aperçu Parmenon et qu'elle ne veut pas être vue tout de suite. Sc. IV. Parmenon arrive pour se rendre compte de ce qui se passe; Pythias sort et lui raconte faussement que son jeune maître est en danger: scène de rue entre esclaves. Sc. V. Arrivée du vieillard, auquel Parmenon donne des explications fausses, et qui se précipite dans la maison de Thaïs. Sc. VI. Pythias ressort pour faire savoir à Parmenon qu'elle l'a bafoué : scène de rue. Sc. VII. Arrivée de Thrason, qui ne saurait rester loin de Thaïs, et de son parasite Gnathon : petite scène de rue. Sc. VIII. Chaeréa sort pour nous faire connaître ce qui s'est passé dans la maison; sa sortie est justifiée parce qu'il veut prévenir son frère : il envoie Parmenon le chercher : scène de rue. Sc. VIII*bis*. Phaedria arrive; la réconciliation avec Thrason s'opère. Si l'on songe au caractère « solitaire » de la rue, à ce fait que Thrason n'a plus ses entrées chez Thaïs, la réconciliation devant la porte n'est pas trop invraisemblable.

De cette analyse il ressort que Térence — ou plutôt Ménandre — n'a pas échappé complètement à la nécessité de transformer contre toute vraisemblance quelques « scènes d'intérieur » en « scènes de rue » (voir surtout Act. I, sc. II; act. V, sc. I); mais ces scènes sont peu nombreuses.

La *convention dramatique* qui était imposée à l'auteur et à laquelle il s'est plié donne à la structure de la pièce un caractère tout particulier : c'est une série de dialogues ou de monologues débités devant une mai-

son où il se passe, où il va se passer, où il s'est passé quelque chose. Le même sujet avec une *convention* différente donnerait lieu à une pièce bâtie tout autrement. Cette pièce nous n'avons pas à la faire; mais, en nous tenant même à la conception de l'auteur, nous apercevons quelques scènes importantes dont nous n'avons que l'écho et qui, dans d'autres conditions matérielles, auraient pu être mises sous nos yeux. La scène du dîner chez Thrason aurait été fort comique; il eût été piquant de voir ce Trimalcion galant faire les honneurs de chez lui, se laisser aller à ses plaisanteries insipides relevées par les compliments ironiques de Gnathon, s'empresser autour de Thaïs et, rendu stupide par une jalousie déplacée, se quereller assez grossièrement avec elle. Les exploits de Chaeréa chez Thaïs ne pouvaient dans aucun cas être mis en action; mais une partie du cinquième acte, la reconnaissance de Pamphila, le consentement du *senex* au mariage, l'admission de Thaïs dans sa clientèle, pouvaient fournir des scènes intéressantes : c'est surtout dans ce cinquième acte que nous sommes réduits à écouter aux portes. Les allées et venues des personnages sont vives et amusantes; nous apprenons par des bribes de conversation ce que nous devons savoir; mais nous avons l'impression très nette que la véritable pièce se joue hors de notre portée; nous n'en avons que la réverbération. De ces conditions matérielles découle la prédominance des récits dans la pièce; tous ne résultent point de la même cause. Le grand récit de Thaïs au premier acte a pour origine la suppression du prologue narratif; celui de Chaeréa au second (la rencontre si amusante avec Archidémidès, qui eût donné lieu tout naturellement à une scène de rue) provient de l'impossibilité pour l'auteur de nous mettre sous les yeux autre chose que ce qui se passe sur un point particulier de la

ville, la *platea* définie plus haut; celui du faux eunuque au troisième résulte à la fois de la *convention dramatique* et du respect des convenances ; mais c'est à cette convention que nous devons une foule de petits récits disséminés çà et là, celui de Chrémès au troisième acte (sa première entrevue avec Thaïs ; l'auteur du reste ne peut pas nous mettre tout sous les yeux et l'on ne voit pas trop où dans la pièce se placerait la scène), celui de Dorias au quatrième acte sur les débuts du festin chez Thrason, celui de Pythias également au quatrième acte sur le méfait du faux eunuque, celui de Chrémès toujours au quatrième acte sur l'issue du dîner, celui de Chaeréa au cinquième sur le dénouement de l'intrigue. L'auteur a tiré un effet très comique du récit au cinquième acte lorsque Pythias fait croire à Parmenon des histoires à dormir debout.

Nous venons de déterminer l'influence de la *convention dramatique* sur la charpente de la pièce. Elle a des exigences encore plus étroites, dont nous saisissons les effets dans le détail des scènes. Non seulement elle n'admet que les « scènes de rue », mais ces scènes pour l'*Eunuque* doivent se jouer sur la *platea* dont il a été plusieurs fois question. Voyons donc comment Térence a pu sans trop compromettre la vraisemblance satisfaire à cette nécessité.

Act. I, sc. I. Matériellement cette scène se joue devant la porte de Thaïs. Or, au début, non seulement Phaedria hésite à se rendre chez elle : v. 46 PH. ... *Non eam ne nunc quidem, Quom accersor ultro?;* mais il est décidé à ne pas le faire : v. 49... *redeam? non, si me obsecret.* Puis il se laisse ébranler par les conseils de Parmenon. Rigoureusement la scène devrait se passer chez lui, et c'est seulement une fois sa résistance vaincue qu'il devrait se mettre en marche en disant quelque chose comme : *eamus ergo.* Tout

au plus peut-on admettre que la scène représente ses dernières hésitations pendant le trajet de chez lui chez Thaïs et que c'est une *conversation en chemin;* mais matériellement la maison de Phaedria est toute proche de celle de Thaïs; le trajet n'était donc pas long : les acteurs allaient sans doute d'une maison à l'autre. La sc. II n'offre pas de difficulté : elle a lieu de pied ferme devant la porte de Thaïs.

Act. II, sc. I. Elle est courte et peut avoir lieu pendant que Phaedria traverse la *platea* pour se rendre à la campagne. Sc. II. La seconde partie se passe devant la porte de Thaïs. Gnathon, avant d'entrer, est bien aise d'échanger quelques aménités avec l'esclave du rival de son maître; rien de plus naturel. Il l'est moins qu'étant chargé d'amener Pamphila à Thaïs; il s'arrête un long moment sur la *platea* pour débiter un monologue, et l'on ne se représente pas bien quelle attitude pouvaient avoir pendant ce monologue Pamphila et la servante qui l'accompagne[1]. L'auteur n'a pas cherché à dissimuler l'invraisemblance; car Gnathon dit lui-même à la fin de son monologue, v. 265 sq.: *Sed ego cesso Ad Thaïdem hanc deducere*, etc. En réalité il débite là en une fois et par suite d'une *convention* les réflexions qui lui sont venues à l'esprit pendant le trajet de la maison de Thrason à celle de Thaïs : le monologue devrait être dit *chemin faisant*, ce qui était impossible[2]. Sc. III. Elle ne soulève pas de difficulté : c'est une conversation de pied ferme sur la *platea*.

Act. III, sc. I. Les circonstances sont les mêmes qu'acte II, sc. II. Thrason, qui vient chercher Thaïs, n'a aucune raison pour s'arrêter sur la *platea* afin de causer avec Gnathon. Toute la conversation doit être

1. V. 346 PH. *Comites secuti scilicet sunt uirginem?* CH. *Verum : parasitus cum ancilla.*
2. Cf. le *Comment.* de Donat sur le v. 232.

supposée tenue chemin faisant[1]. Sc. II. Elle ne soulève pas de difficulté et a bien lieu devant la porte de Thaïs. Sc. III. Toute la première partie (v. 507-530) est un monologue prononcé chemin faisant; nous ne connaissons pas les dimensions de la *platea*, nous ignorons si l'étendue du théâtre permettait aux acteurs, par leur jeu, de différencier les scènes « de pied ferme » et les scènes « chemin faisant ». Sc. IV. Même observation que précédemment. Sc. V. Il est invraisemblable que Chaeréa reste sur la *platea* pour faire son récit; il devrait être pressé de s'éloigner.

Act. IV, sc. I et II. C'est en chemin que Dorias et Phaedria font les réflexions qu'ils expriment chacun dans leur monologue. Sc. III et IV. Elles ont lieu devant la porte de Thaïs et, au début de la scène IV, Phaedria sortant de chez lui traverse la *platea*. Sc. V. Le petit monologue du début est une réflexion venue en route; mais il est si court qu'il peut être débité en traversant la *platea;* le reste de la scène se passe devant la maison de Thaïs. Sc. VI et VII de même.

Art. V, sc. I. Devant la porte de Thaïs. Sc. II. Le petit monologue du début (v. 840-847) représente les impressions ressenties chemin faisant; le reste de la scène a lieu devant la porte de Thaïs[2]. Sc. III. Sur la *platea :* les v. 912 sq. sont intéressants parce qu'ils nous montrent les personnages en mouvement et non pas encore arrivés au terme de leur course : CH. *Moue te oro ocius*, *Mea nutrix*. SO. *Moueo*. *CH. Video*, *sed nil promoues*. Ils traversent ensemble la *platea*. Sc. IV. Les réflexions de Parmenon sont celles qu'il a faites « chemin faisant »; elles peuvent être débitées sur la *platea* en se promenant de long en large, car il vient reconnaître les lieux; il n'a pas la prétention d'entrer chez Thaïs. Le reste est une scène de pied ferme

1. Cf. le *Comment.* de Donat sur le v. 391.
2. V. 895 TH. *Domi opperiamur potius quam hic ante ostium ?*

devant la porte. Sc. v. Les quelques réflexions par lesquelles débute le *senex* peuvent être prononcées en arrivant sur la *platea;* le reste est une scène devant la porte de Thaïs; il en est de même de la scène vi. Sc. vii. Très courte conversation qui peut être prononcée vraisemblablement en arrivant sur la *platea.* Les sc. viii et viii[bis] sont des scènes de pied ferme sur la *platea.*

Dans ce cas, comme précédemment, l'auteur n'a pas pu éviter certaines invraisemblances, qui lui étaient imposées par la *convention dramatique.* Toutes les scènes ou toutes les parties d'une même scène ne sont pas identiques; il y en a qui, dans la réalité, pouvaient se passer dans l'espace limité où jouaient les acteurs; d'autres, au contraire, dans la vie, n'eussent été possibles que sur les chemins aboutissant à la *platea :* les acteurs débitent au terme de leur course même ce qu'ils devraient dire pendant leur course. Mais nécessairement les « scènes en marche » et les « scènes de pied ferme » doivent avoir lieu au même endroit. Nous ignorons si, pour les premières, lorsqu'elles étaient longues, les dimensions de la scène permettaient de donner jusqu'à un certain point l'illusion au spectateur, ou s'il fallait se fier à sa bonne volonté pour mettre les choses au point et démêler sous une forme identique les différences fondamentales.

Poursuivant notre étude de la *convention dramatique* dans l'*Eunuque*, nous allons voir qu'elle a marqué d'un caractère spécial la forme extérieure des scènes, principalement le début et la fin. Dans quelles conditions les personnages entrent-ils en scène? Comment s'abordent-ils? Comment s'en vont-ils?

Au début d'un acte ou, dans l'intérieur d'un acte, lorsque le théâtre est resté vide, le ou les personnages entrent en scène sans être annoncés, ce qui était forcé. Act. I, sc. i, et Act. II, sc. i. Phaedria sort de chez lui

en causant avec Parmenon. Act. III, sc. I. Thrason arrive de chez lui en causant avec Gnathon[1]. Sc. III. Chrémès arrive de chez lui en faisant des réflexions sur la situation. Sc. IV. Antiphon vient du Pirée en faisant lui aussi quelques réflexions. Act. IV, sc. I. Dorias revient du dîner chez Thrason en prononçant un monologue. Act. V, sc. I. Thaïs sort de chez elle en causant avec Pythias. Le spectateur devinait par les paroles mêmes du personnage à qui il avait affaire; il en était très vite instruit et, lorsque le personnage avait déjà paru, il le reconnaissait à son costume.

Dans l'intérieur d'un acte, le personnage nouveau est presque toujours annoncé à la fin de la scène précédente — en général sous son nom — par l'un des acteurs qui sont déjà sur le théâtre. Act. I, sc. I, v. 79 PA... *Sed eccam ipsa egreditur, nostri fundi calamitas.* Thaïs n'est pas nommée, mais elle est suffisamment désignée. Act. II, sc. I, v. 228 PA. *Sed quis hic est, qui huc pergit? Attat, hic quidemst parasitus Gnatho Militis : ducit secum una uirginem dono huic.* Sc. II, v. 289 PA... *Sed uideo erilem filium minorem huc aduenire. Miror, quid ex Piraeo abierit; nam ibi custos publice est nunc.* Act. III, sc. II. Thaïs sort de chez elle sans être annoncée; c'est une exception dont on ne voit pas la cause; elle rentre chez elle dans le courant de la scène, et au v. 499 Gnathon dit : *Sed Thaïs exit.* Sc. IV, v. 545 sq. AN... *Quis nam hinc ab Thaïde exit? Is est an non est? Ipsus est. Quid hoc hominis? Qui hic ornatust?* Chaeréa n'est pas nommé, mais il est suffisamment désigné. Act. IV, sc. II. Phaedria n'est pas nommé à la fin de la scène I parce qu'il n'est pas vu par Dorias : il arrive d'un autre côté du théâtre. A la fin de la scène II il dit : v. 642 *Sed quid hoc, quod*

1. Parmenon l'annonce au cinquième vers de la scène (v. 395). *Sed eccum militem.*

timida subito egreditur Pythias? Il rentre chez lui pendant la scène III et nous avertit qu'il va revenir : v. 663 PY. *Vise amabo, num sit.* PH. *Iam faxo scies.* Il n'a donc pas besoin d'être annoncé, lorsqu'il ressort quelques instants après avec l'eunuque Dorus. Sc. IV, v. 724 DOR. *Sed uideon Chremem? Thaïs iam aderit.* Sc. V, v. 733 CH... *Sed Thaïs multon ante uenit?* v. 738 *Sed eccam ipsam...* Sc. VI, v. 754 sq. CH. *Viden tu illum, Thaïs,... Militem secum ad te quantas copias adducere?* Act. V. sc. I, v. 834 sq. PY *Era mea, tace tace obsecro, saluae sumus : Habemus hominem ipsum.* TH. *Vbi is est?* PY. *Em ad sinisteram. Viden?* TH. *Video.* Chaeréa n'est pas nommé, mais il est suffisamment annoncé. Sc. II, v. 905 TH. *Adest optume ipse frater.* C'est Chrémès dont il a été question précédemment. V. 909 TH... *Tu istic mane, ut Chremem intro ducas, Pythias.* Sc. III, v. 919 sq. PY... *Virum bonum eccum Parmenonem incedere Video.* Sc. IV, v. 967 PA... *Ecce autem video rure redeuntem senem.* A la fin de la scène V, Parmenon n'annonce pas l'arrivée de Pythias; mais il est plongé dans ses réflexions, et sans doute il ne la voit pas. De même à la fin de la scène VI, il ne paraît pas apercevoir Gnathon et Thrason, et il ne les annonce pas : cela tient sans doute à l'état d'anéantissement dans lequel il se trouve : v. 1023 sq. PA. *Nullus sum... Egomet meo indicio miser quasi sorex hodie perii.* Sc. VII, v. 1029 sq. GN... *Sed fores crepuerunt ab ea.* TH. *Perii : quid hoc autemst mali? Hunc ego numquam uideram etiam : quid nam hic properans prosilit?* Chaeréa n'est pas nommé parce que Thrason ne le connaît pas. Sc. VIII. vers 1042. Chrémès envoie chercher son frère. Celui-ci arrive avec une brusquerie qu'explique la situation. Il n'est pas annoncé.

La formule, tantôt positive, tantôt interrogative, varie suivant qu'on reconnaît tout de suite le personnage ou qu'on ne le reconnaît pas, soit à cause de la

distance, soit à cause du costume, soit parce qu'on ne l'a jamais vu, suivant qu'on s'attend ou non à le voir; mais elle ne varie que dans des limites assez étroites. Les exceptions à l'annonce du personnage sont peu nombreuses et n'ont lieu que dans des cas déterminés : lorsqu'il n'est pas vu, lorsqu'on l'envoie chercher et qu'il vient immédiatement, parfois lorsqu'il rentre pour un instant et qu'il ressort. Quelquefois il se présente lui-même : Thaïs, qui n'est pas annoncée à la fin de la scène I de l'acte III, s'annonce elle-même au début de la scène suivante : v. 454 *Audire uocem uisa sum modo militis.* De même acte V, scène V, Pythias n'est pas annoncée, mais elle se présente elle-même au début de la scène suivante : v. 1005 *Nunc id prodeo ut conueniam Parmenonem.*

Le personnage nouveau qui entre en scène n'aperçoit pas tout de suite ceux qui y sont déjà ; mais ceux-ci le voient. Il débute par un monologue dont l'étendue varie et qui est quelquefois très court. La teneur n'en est pas toujours la même, mais en général il nous apprend ce que vient faire le personnage ; puis la reconnaissance a lieu, et c'est le nouvel arrivé qui en prend l'initiative, sauf dans quelques cas spéciaux. Tout cela suppose que la scène a quelque étendue, soit en réalité, soit par convention, sans quoi les intéressés s'apercevraient immédiatement. Naturellement le fait ne se produit que dans le courant d'un acte et lorsque le théâtre n'est pas resté vide.

Act. I, sc. II. Thaïs sort de chez elle (v. 79, *egreditur*); elle exprime en trois vers la crainte d'avoir blessé Phaedria. Celui-ci n'ose pas l'aborder ; il échange quelques mots avec Parmenon. Par une convention qui n'est pas rare dans la *palliata*, c'est le bruit de leur voix qui attire l'attention de Thaïs; elle découvre Phaedria et lui adresse la parole : v. 86 TH. *Quis hic loquitur? Ehem, tun hic eras, mi Phaedria?* Elle aper-

çoit aussi sans doute Parmenon, mais c'est un esclave ; elle ne s'occupe pas de lui. Lorsqu'il y a sur le théâtre plusieurs personnages, le nouvel arrivé ne s'adresse qu'au plus important; l'autre s'introduit plus tard dans la conversation. Point de formule de salutation; l'entrée en matière immédiate se justifie par les rapports des deux personnages et l'état d'agitation où ils se trouvent.

Act. II, sc. II. Gnathon prononce un monologue de 35 vers qui ne nous apprend pas d'où il vient; mais les vers 228 sq. nous l'ont fait deviner. Il n'aperçoit pas Parmenon qui, lui, le voit et qui accompagne son exposé de doctrine d'apartés assez malveillants. Son monologue fini il le découvre et il l'aborde : v. 267 sq. GN... *Sed Parmenonem ante ostium Thaïdis hic*[1] *tristem uideo*, *Riualis seruom*... v. 270 *Plurima salute Parmenonem Summum suom inpertit Gnatho. Quid agitur?* Salutation cérémonieuse : Gnathon connaît peu Parmenon et ne l'aime pas ; avant de se moquer de lui, il trouve bon de l'aborder avec la plus exquise civilité.

Sc. III. Chaeréa entre brusquement en scène et nous met au courant de ce qui l'occupe. Il est trop agité pour nous dire d'où il vient, mais nous le savons par la fin de la scène précédente. Parmenon, qui le voit, prononce un petit aparté. Tout à coup Chaeréa l'aperçoit : v. 304 CH... *Sed eccum Parmenonem. Salue.* PA. *Quid tu es tristis?* etc... Salutation ordinaire.

Act. III, sc. I. Thrason et Gnathon arrivent en causant. Parmenon sort un peu après de chez son maître; il nous dit tout haut ce qu'il vient faire et aperçoit le soldat : v. 394 PA. *Hoc prouiso ut*, *ubi tempus siet*, *Deducam. Sed eccum militem.* Il ne désigne

1. Mss. *ostium Thaïdis tristem.* Dziatzko lit : *ante ostium hoc astare tristem* et se demande où peut bien être exactement Parmenon à ce moment. Évidemment à la porte de Thaïs, ce qui donne lieu à la réflexion de Gnathon : v. 268... *Ni mirum homines frigent.* Cf. v. 286 sq.

que le personnage principal, écoute la conversation et ne se fait pas voir.

Sc. II. Thaïs sort exprès pour aborder le capitaine. Elle a cru entendre sa voix. Elle le cherche donc et le trouve : v. 455 TH... *Atque eccum. Salue, mi Thraso.* THR. *O Thaïs mea, Meum sauium, quid agitur?* Salutation ordinaire. Ensuite Parmenon, qui était présent, engage la conversation : v. 461 PA. *Adibo atque adsimulabo quasi nunc exeam. Ituran, Thaïs, quopiam es?* TH. *Ehem, Parmeno* : ...

Sc. V. Chaeréa sort de chez Thaïs et débute par un monologue où il exprime sa joie et le désir de la communiquer à quelqu'un. Antiphon, qui s'est tenu volontairement à l'écart pour voir venir (v. 548 AN... *Nisi, quidquid est, procul hinc lubet prius quid sit sciscitari*), se décide à se montrer; c'est lui qui attire les regards de Chaeréa et lui adresse la parole, v. 557 sq. AN. *Adibo atque ab eo gratiam hanc, quam uideo uelle, inibo. Chaerea, quid est quod sic gestis?* etc. La situation est particulière; puisque Antiphon a pris d'abord ses précautions pour ne pas être vu, il faut que ce soit lui qui fasse les premiers pas. Point de salutation, ce qui s'explique par la vivacité de l'action : les deux jeunes gens ont autre chose à faire que d'échanger des politesses.

Act. IV, sc. I et II. Cet acte s'ouvre d'une façon spéciale. Deux personnages, Dorias et Phaedria, arrivent de deux côtés différents. Ils prononcent chacun un monologue sans se voir et sans s'entendre. Nous comprenons par ce que dit Dorias qu'elle arrive de chez Thrason; Phaedria nous explique tout au long qu'il revient de la campagne et pourquoi. Dans la réalité ces deux monologues seraient débités en même temps; car Dorias n'a aucune raison de rester là pendant le monologue de Phaedria et de ne pas entrer tout de suite dans la maison de Thaïs. A la scène III,

Pythias sort de chez Thaïs en révélant le méfait de Chaeréa dans un monologue coupé par des apartés de Phaedria. Saisi de ce qu'il apprend, Phaedria interpelle Pythias : v. 650 sq PH... *Adibo. Quid istuc? Quid festinas aut quem quaeris Pythias?* PY. *Ehem Phaedria, ego quem quaeram?* etc... Ici c'est le personnage déjà en scène qui aborde l'autre, parce qu'il a intérêt à l'aborder, pour avoir les explications désirées. Point de salutation ; on comprend qu'il entre tout de suite en matière. Dorias, simple esclave dont on ne s'occupe pas, se mêle simplement un peu plus loin à la conversation, comme Parmenon à l'acte I, scène II.

Pendant la scène III, Phaedria rentre chez lui pour chercher l'esclave Dorus ; on comprend que lorsqu'il en ressort à la scène IV, celle-ci commence sans le cérémonial d'usage.

Sc. V. Chrémès entre en scène en prononçant un petit monologue de trois vers qui contient ses impressions ; nous devinons qu'il arrive de chez Thrason. Pythias, qui l'a vu arriver et qui a des renseignements à lui demander, l'interpelle : v. 730 PY. *Chremes.* CH. *Quis est? Ehem Pythias.*, etc. Pas de salutation. Comme à la scène III et pour des raisons faciles à comprendre, c'est le personnage déjà sur le théâtre qui prend l'initiative de la reconnaissance.

Sc. VI. Thaïs arrive en prononçant un petit monologue de quatre vers, qui exprime son agitation. Chremès qui l'attend, lui adresse la parole : la situation est analogue à celle des scènes III et V : v. 743 CH. *Thaïs, ego iam dudum hic adsum.* TH. *O mi Chremes, te ipsum expectabam.* Pas de salutation ; il n'y a pas longtemps que les deux personnages se sont quittés : ils entament immédiatement le sujet qui les occupe.

Sc. VII. Thrason entre en scène en causant avec Gnathon et les satellites qu'il a amenés. Thaïs et

Chrémès causent de leur côté de ce qu'ils voient et de ce qu'ils entendent. Thrason aperçoit Thaïs : v. 788 THR. *Sed eccam Thaïdem ipsam uideo..;* il lui adresse la parole : v. 792 THR. *Thaïs, primum hoc mihi responde*, etc... Pas de salutation : les deux personnages viennent de se quitter, et ils ont d'autres soucis que celui de se saluer réciproquement. Ici comme précédemment le personnage secondaire Chrémès n'est pas touché par l'interpellation et se mêle plus tard de lui-même au dialogue.

Act. V, sc. II. Chaeréa débite en entrant en scène un monologue de huit vers, qui nous renseigne sur ses faits et gestes et sur ses périgrinations depuis que nous ne l'avons vu. Il aperçoit Thaïs; mais il n'ose pas l'aborder, il aurait même quelque intérêt à l'éviter : v. 848 CH... *Sed estne haec Thaïs, quam uideo? Ipsast. Haereo quid faciam. Quid mea autem? Quid faciet mihi?* Le cas est donc spécial et l'initiative appartient forcément à Thaïs : v. 850 sq. TH. *Adeamus. Bone uir Dore, salue : dic mihi, Aufugistin?* etc...La salutation paraît être ironique. Le personnage secondaire n'intervient que plus tard.

Sc. III. Pythias, restée en scène, prononce un petit monologue de deux vers et demi. Chrémès paraît, parlant à la nourrice, et ne l'aperçoit pas. Pythias l'interpelle : v. 915 PY. *Iamne ostendisti signa nutrici?* CH. *Omnia.* Pas de salutation. Pythias est pressée de se renseigner.

Sc. IV. Parmenon entre en scène en prononçant un monologue de dix-huit vers. Pythias feint de ne pas l'apercevoir et se met à jouer la comédie pour le faire tomber dans un piège. Après quelques apartés, Parmenon se décide à l'aborder : v. 947 sq. PA... *Adibo. Quid istuc, Pythias? Quid aïs? In quem exempla fient?* PY. *Rogitas, audacissume?* Pas de salutation, sans doute à cause de l'émotion réelle de Parmenon, feinte

de Pythias : c'est exprès que Pythias n'adresse pas la parole la première.

Sc. v. Le *senex* nous apprend en trois vers d'où il vient et pourquoi il rentre à la ville; il en a assez de la campagne. Il aperçoit Parmenon et l'interpelle. Parmenon, qui se trouve dans une situation embarrassée, feint d'être surpris : v. 974 sq. SE... *Sed estne ille noster Parmeno? Et certe ipsus est. Quem praestolare, Parmeno, hic ante ostium?* PA. *Quis homost? Ehem, saluom te aduenire, ere, gaudeo.* Le maître ne salue pas l'esclave; celui-ci lui adresse la formule de salut usitée pour les gens qui reviennent de voyage.

Sc. vi. Pythias sort de chez Thaïs en prononçant un petit monologue de trois vers que Parmenon entend, comme le prouve l'aparté. Étant sortie pour parler à Parmenon, elle le cherche et finit par l'apercevoir : v. 1005 PY. *Nunc id prodeo ut conueniam Parmenonem. Sed ubi obsecro est?* PA. *Me quaerit haec.* PY. *Atque eccum video : adibo.* PA. *Quid est, inepta? Quid tibi uis?* C'est bien, comme d'ordinaire, le nouvel arrivé qui va pour aborder l'autre : mais c'est Parmenon qui adresse le premier la parole à Pythias parce qu'il est intrigué de ce qu'elle vient faire, qu'il est pressé de le savoir. Pas de salutation; les deux personnages viennent de se quitter et songent à autre chose qu'à se saluer.

Sc. vii. Gnathon et Thrason arrivent en causant. Ils n'aperçoivent point Parmenon, qui n'a pas l'air de les apercevoir non plus.

Sc. viii et viii^{bis}. Chaeréa sort de chez Thaïs en prononçant un monologue de trois vers qu'entend Parmenon; Chaeréa l'aperçoit et lui adresse la parole : v. 1034 CH. *O Parmeno mi, o mearum uoluptatum omnium Inuentor inceptor perfector, scis me in quibus sim gaudiis?* etc. Gnathon et Thrason assistent à la scène; ils entendent tout, mais ils ne se font pas voir. Phaedria entre en

scène en prononçant un petit monologue d'un vers et demi. On est allé le prévenir; il sait qu'il va trouver son frère; il le cherche donc et demande à haute voix où il est. Celui-ci se présente et lui adresse le premier la parole : v. 1050 PH... *Sed ubist frater?* CH. *Praesto adest.* PH. *Gaudeo.* Pas de salutation. Tous deux causent ensemble; Gnathon et Thrason causent de leur côté. Tout à coup Phaedria les entend : v. 1061 PH. *Quem ego hic audio? O Thraso.* TH. *Saluete.* C'est Thrason qui salue. Phaedria n'est pas disposé à lui faire des politesses.

Ainsi lorsqu'un personnage entre seul en scène tandis que d'autres, qui sauf circonstances particulières l'ont aperçu, y sont déjà, il prononce un monologue — quelquefois assez long, souvent très court; s'il est accompagné, il cause avec la personne qui le suit. Tantôt il vient exprès pour parler aux personnages en scène et en sachant qu'ils sont là, tantôt au contraire il ne s'en doute pas; en tout cas, au bout d'un temps plus ou moins long, il les aperçoit et leur adresse la parole. Quelquefois il est averti de leur présence en les entendant parler. C'est dans des cas tout particuliers que les personnages en scène interpellent les premiers le nouveau venu : lorsqu'ils ont jugé à propos de se dissimuler et qu'ils croient le moment venu d'attirer l'attention, lorsqu'ils attendent le nouvel arrivé et qu'ils ont intérêt à lui demander des renseignements, lorsqu'ils ont une raison spéciale d'être impatients. Dans le cas où deux personnages entrent en scène ensemble, c'est avec le plus important que la reconnaissance s'opère, il n'est pas question de l'autre; de même dans le cas où plusieurs personnages sont en scène : les comparses prennent part plus tard à la conversation, mais sans reconnaissance formelle. Les formules de salutation sont souvent supprimées dans l'*Eunuque*. Cette suppression

s'explique en général assez facilement par l'émotion des personnages, la vivacité de l'action, etc.

Nous venons de voir comment les acteurs entrent en scène; il nous reste à examiner comment ils en sortent. Dans le courant d'un acte (excepté deux fois act. III, sc. III et IV) les personnages ne sortent pas de la scène tous à la fois; il en reste toujours au moins un pour conserver la continuité des scènes. Térence essaie de rendre vraisemblable le maintien en scène du personnage, bien que cette vraisemblance ne soit parfois qu'apparente. Celui-ci resté seul prononce un petit monologue qui résume la situation, qui annonce le ou les personnages en vue et qui vont faire leur entrée. Quand il en reste plusieurs, ils causent ensemble. Ce sont les personnages secondaires, les esclaves qui servent à Térence à établir le lien de l'action.

Act. I. Il ne contient que deux scènes et la difficulté en question ne se pose pas, puisque personne ne quitte le théâtre avant la fin de l'acte.

Act. II, sc. I. Térence fait sortir de la maison Parmenon avec son maître; après le départ de celui-ci, Parmenon demeure sur le théâtre uniquement parce que sa présence est nécessaire aux scènes suivantes. En effet, après un monologue de six vers, 225-231, qui contient quelques réflexions sur la situation et l'annonce de l'arrivée de Gnathon, il assiste au monologue de celui-ci et se querelle avec lui (sc. II); après que Gnathon est entré chez Thaïs, Parmenon consacre un petit monologue à l'arrivée de Chaeréa (v. 289-291) et reste encore sur le théâtre (sc. III) pour recevoir la confidence du jeune homme et décider avec lui des mesures à prendre.

Son intervention pendant tout cet acte est nécessaire; sa dispute avec Gnathon, son entretien avec Chaeréa font partie du plan de l'auteur. Mais la seule

raison que l'esclave ait d'être là, c'est qu'étant sorti avec son maître (ce qui n'était pas indispensable), il n'est pas rentré tout de suite. Sa présence n'est pas sérieusement motivée au point de vue de la vraisemblance.

L'acte III est conçu différemment. Personne ne sort à la fin des scènes I et II, et, à la fin de la scène III, Thrason s'en retourne chez lui avec Gnathon, Thaïs et les suivantes de celle-ci. Quant à Parmenon, il disparaît sans qu'on nous dise ce qu'il devient. Après la scène III le théâtre reste vide; de même après la scène IV. Mais l'apparition d'Antiphon dans la scène IV n'a pour but que de préparer un interlocuteur à Chaeréa dans la scène V qui se trouve ainsi reliée à la précédente.

A l'acte IV, les scènes I et II sont sans lien entre elles, étant occupées par des personnages qui arrivent chacun de leur côté ; mais au début de la scène III Pythias sort de chez Thaïs et, comme Parmenon au second acte, c'est elle qui pendant un certain temps constitue l'unité de l'action. Pendant que Phaedria rentre chez lui (sc. III) pour chercher l'eunuque, Pythias et Dorias restent en scène et devisent ensemble. Elles sont donc là lorsqu'il revient, à la scène IV, et, quand il rentre avec Dorus dans la maison, Pythias et Dorias demeurent, en échangeant leurs réflexions. Puis Pythias fait rentrer Dorias chez Thaïs pour mettre en sûreté les bijoux qu'elle a rapportés. Quant à elle, elle justifie son maintien sur le théâtre en disant qu'elle veut savoir de Chrémès ce qui s'est passé : v. 726 *Ego scibo ex hoc, quid siet :* c'est là un sacrifice à la *convention dramatique*, car elle l'attendrait aussi bien dans la maison. Elle assiste ainsi à la scène V où elle dit quelques mots, puis à la scène VI où elle sert à aller chercher dans la maison les signes de reconnaissance de Pamphila. Nous ne

savons si elle assiste également à la scène VII ; en tout cas sa présence n'est plus nécessaire à la continuité, puisque Thaïs et Chrémès attendent Thrason de pied ferme.

Pythias joue un rôle analogue à l'acte V. Elle sort avec Thaïs au début de la scène I et toutes deux restent sur le théâtre à la fin de la scène pour attendre Chaeréa. Lorsque à la fin de la scène II Thaïs rentre avec Chaeréa, elle laisse là Pythias sous prétexte d'introduire Chrémès qui est en vue : v. 909 *Tu istic mane, ut Chremem intro ducas, Pythias.* Mais Chrémès s'introduit bien tout seul avec la nourrice qu'il ramène. Pythias se borne à leur dire : v. 917 *Ite intro: iam dudum era uos expectat domi.* C'est par convention qu'elle est demeurée là. A la fin de la scène III ayant aperçu Parmenon, elle prononce un petit monologue pour nous avertir qu'elle va lui jouer un tour ; comme il ne faut pas que celui-ci l'aperçoive en ce moment, elle rentre dans la maison. Le théâtre au surplus ne reste pas vide à proprement parler, puisque Parmenon est déjà en vue. A partir de la scène IV, c'est Parmenon venu aux nouvelles qui est chargé de l'office dévolu précédemment à Pythias, celui de tenir la scène pendant que les autres acteurs s'y succèdent. Après avoir récité un assez long monologue, il subit la mystification imaginée par Pythias. Celle-ci rentre et Parmenon fait au *senex* qui arrive d'inquiétantes révélations (sc. V). A la fin de la scène V, quand le *senex* s'est précipité dans la maison, Parmenon dans un petit monologue de cinq vers prévoit mélancoliquement le sort qui l'attend ; puis (sc. VI) il subit les moqueries de Pythias et après le départ de celle-ci résume en un vers sa triste situation. Après la scène VI, il reste encore sur le théâtre, mais son rôle de gardien de la continuité des scènes est terminé. On ne nous dit pas s'il aperçoit Thrason et Gnathon qui arrivent et ceux-

ci ne s'inquiètent pas de lui ; ce sont eux qui s'installent sur le théâtre et qui voient arriver d'abord Chaeréa (sc. VIII) à qui ils ne disent rien, puis Phaedria. Tandis que Chaeréa a envoyé Parmenon chercher son père, Thrason et Gnathon échangent quelques réflexions et Chaeréa récite un petit monologue.

A la fin des actes II, III et V, les personnages s'en vont tous ensemble. A la fin de l'acte I, Thaïs reste en scène après le départ de Phaedria. Elle prononce un petit monologue de huit vers qui résume la situation et nous donne une indication pour l'avenir. A la fin de l'acte IV, Thrason et Gnathon abandonnés par Chrémès et Thaïs causent encore un instant entre eux et avec les acolytes du soldat.

Il nous reste à voir sur quelles formules les personnages se retirent et quelles indications ils nous donnent sur ce qu'ils deviennent.

Act. I, sc. II. Au moment de quitter Thaïs, Phaedria nous prévient qu'il ira à la campagne : v. 187 *Rus ibo.* Mais nous ne savons pas où il va immédiatement : en réalité il rentre chez lui. Il prend congé solennellement de Thaïs : v. 190 PH. *In hoc biduom, mea Thaïs, uale.* TH. *Mi Phaedria, Et tu. Num quid uis aliud*[1] ? Il emmène avec lui son esclave Parmenon, mais sans nous donner là-dessus aucune indication formelle. Thaïs nous avertit qu'elle rentre chez elle et pourquoi : v. 206 *Concedam hinc intro atque expectabo, dum uenit.*

Act. II, sc. I. Avant de quitter Parmenon, Phaedria nous apprend où il va : v. 216 PH. *Ego rus ibo atque ibi manebo.* Il quitte Parmenon brusquement au vers 224 et sans aucune formule d'adieu, ce qui se comprend étant donnée l'agitation dans laquelle il se trouve.

1. C'est la formule régulière pour prendre congé. Cf. v. 341 sq. *Rogo num quid uelit. « Recte » inquit.* V. 363. *Num quid me aliud?*

Sc. II, v. 281 sq. Gnathon entre dans la maison de Thaïs sans avoir besoin de s'annoncer et de demander la porte. Cette infraction aux usages paraît voulue ; évidemment on l'attend, à cause du cadeau qu'il vient faire : v. 282 PA. *Age modo, i: nunc tibi patent fores haec, quia istam ducis.* V. 284 *Qui mihi nunc uno digitulo fores aperis fortunatus*, etc.; Gnathon ne prend pas congé de Parmenon : il se borne à le plaisanter, ce qui est d'autant plus comique qu'au début de la scène il l'avait salué solennellement. Il serait possible que les vers 286 sq. fussent prononcés du vestibule par Gnathon qui se retourne une fois la porte ouverte ; il est plus probable (cf. le *Comment.* de Donat, *ad h. l.*) que c'est au moment où il s'en va, sa commission faite.

Sc. III. Chaeréa et Parmenon s'en vont ensemble. Nous savons qu'ils rentrent à la maison : v. 377 *age eamus intro nunciam.* Parmenon dit à Chaeréa : v. 390 *Sequere : di uortant bene!* L'emploi de cette formule qui n'est pas conforme à l'usage — car c'est lui qui est l'esclave — montre bien que c'est Parmenon qui en cette circonstance conduit l'affaire ; ils ne se font pas ouvrir la porte suivant la formule usuelle, peut-être parce qu'au début de l'acte Parmenon l'a laissée ouverte.

Act. III, sc. II. Thaïs s'absente un moment pour rentrer chez elle — sans prendre congé naturellement, puisqu'elle va revenir : v. 492 TH. *Hos prius intro ducam et quae uolo Simul imperabo : post huc continuo exeo.* Elle a évidemment laissé la porte ouverte derrière elle, quand elle est sortie au début de la scène. Elle ressort au vers 500 en donnant ses ordres aux gens qui sont dans la maison : situation assez fréquente dans la *palliata.* On ferme la porte derrière elle comme nous le voyons dans la scène suivante : v. 530. Nous savons par toute la scène qu'elle va chez le capitaine Thrason. Celui-ci se borne à dire *Eamus*, et Thaïs

s'adressant à ses suivantes leur dit : *Vos me sequimini*[1]. C'est la formule qui sert à nous avertir ici que Thaïs ne part pas seule; nous savons d'ailleurs que, lorsque les courtisanes s'en allaient ainsi dîner en ville, elles emmenaient une partie de leur domesticité. Parmenon s'en va aussi, car il n'est plus question de lui aux scènes suivantes; il est singulier et peu conforme aux usages de la pièce que nous ne sachions pas ce qu'il devient. Il ne revient pas à la maison, car à l'acte IV, scène IV, Phaedria rentre chez lui sans le trouver. Il reparaît, acte V, scène IV, sans qu'on sache ce qu'il est devenu pendant tout ce temps-là. Une autre preuve qu'il n'était pas à la maison, c'est qu'il ne sait rien de ce qui s'est passé : or Phaedria, qui y est depuis la scène IV de l'acte IV, n'aurait pas manqué de l'en instruire.

Sc. III. Chrémès qui est venu frapper à la porte de Thaïs suivant la formule usuelle : v. 530 CH... *Heus heus, ecquis hic? Ego sum Chremes*, se décide à aller rejoindre Thaïs chez le capitaine. Il ne prend pas congé de Pythias; — Pythias n'est qu'une esclave et Chremès est peu poli —; celle-ci le fait conduire : v. 537 sq. CH. *Eo*. PY. *Abi, Dorias, cito hunc deduce ad militem*.

Sc. V. Antiphon et Chaeréa s'en vont ensemble. Sur le conseil de celui-ci, ils vont chez Antiphon afin que Chaeréa déguisé en eunuque puisse changer : v. 612 AN. *Eamus ad me, ibi proxumumst ubi mutes*. CH. *Recte dicis, Eamus*, etc.

Act. IV, sc. IV. Phaedria rentre un instant chez lui pour voir si l'eunuque Dorus n'y est pas : v. 662 PH... *Nisi si domum Forte ad nos rediit*. PY. *Vise amabo, num sit*. PH. *Iam faxo scies*... Naturellement il n'a pas à prendre congé; comme il s'éloigne un peu, puisqu'il

1. Cf. v. 580 CH. '*Ego*' *inquit* '*ad cenam hinc eo*'. *Abducit secum ancillas*.

était devant la porte de Thaïs, et qu'au moment où il se fait ouvrir, il n'est plus à proprement parler en scène, nous n'avons pas à savoir comment il s'y prend. Il ressort au début de la scène suivante, v. 668.

Sc. v. Il s'en va brusquement avec l'eunuque sans prendre congé. Nous voyons par le texte qu'il rentre chez lui et qu'il est bien aise de s'esquiver : v. 715 PH. *I intro nunciam.* DO. *Oieï.* PH. *Alio pacto honeste quo modo hinc abeam nescio.* Il a sans doute laissé la porte ouverte. Pythias fait rentrer Dorias chez Thaïs, v. 726 *Aufer aurum hoc :* il est bien certain qu'au début de la scène III elle a laissé la porte ouverte derrière elle.

Sc. VI. Thaïs fait rentrer Pythias : v. 753 *Abi tu, cistellam, Pythias, domo ecfer cum monumentis.* Nous ne sommes pas exactement prévenus du moment où elle ressort. Nous voyons seulement qu'elle assiste à la fin de cette scène : v. 767 sq. TH... *Signa ostende* PY. *Adsunt.* TH. *Cape...*, et peut être à la scène suivante. Le fait que pendant tout ce temps la porte de Thaïs est restée ouverte nous est attesté par le vers 763 CH... *Tu abi atque obsera ostium intus.* Cf. v. 784 CH... *Ni mirum, consilium illud rectumst de occludendis aedibus.* C'est une règle que lorsqu'un personnage sort de chez lui et prend part à une scène devant la maison, scène à la suite de laquelle il rentre, il laisse la porte ouverte. Nous ne le voyons pas frapper et appeler pour se faire ouvrir.

Sc. VII. Chrémès s'en va chez la nourrice Sophrona sur les mots suivants adressés à Thaïs : v. 807 CH... *Thaïs, ego eo ad Sophronam Nutricem, ut eam adducam et signa ostendam haec.* Naturellement il ne prend pas congé de Thrason. Thaïs s'en va brusquement : v. 810 THR. *Idem hoc tu, Thaïs?* TH. *Quaere qui respondeat.* On ne nous dit pas où elle va, mais le spectateur voyait bien qu'elle rentrait en emmenant Pythias. La délibération avec Gnathon nous apprend que Thrason

retourne chez lui : le v. 816 THR. *Vos me hac sequimini* indique qu'il emmène ses acolytes (cf. v. 506).

Act. V, sc. II. Thaïs rentre avec Chaeréa, v. 894 sq. TH. *Vin interea, dum uenit, Domi opperiamur potius quam hic ante ostium?* La porte est ouverte puisque Pythias vient de sortir. Thaïs emploie la formule suivante : v. 908 TH. *I prae, sequor.* Elle donne ses ordres à Pythias : v. 909 TH... *Tu istic mane, ut Chremem intro ducas, Pythias.*

Sc. III. Chrémès et Sophrona ne font que traverser la scène et entrent chez Thaïs : v. 917 PY... *Ite intro : iam dudum era uos expectat domi.* Pythias rentre après eux : v. 921, PY... *Ibo intro,...*

Sc. IV. Après être ressortie, pour mystifier Parmenon, Pythias rentre chez Thaïs : v. 970, PY... *Ego abeo intro... :* elle ne prend pas congé de lui ; il est probable qu'elle ferme la porte.

Sc. V. Le *senex*, au comble de l'émotion, entre chez Thaïs sans prendre congé de Parmenon : v. 996 SE. *Cesso huc intro rumpere?* Il s'introduit donc très violemment ; comment cette violence était-elle rendue pour les spectateurs ? Nous l'ignorons.

Sc. VI. Pythias s'en va après s'être moquée de Parmenon en disant simplement : v. 1023, *abeo*, sans dire où ; mais le spectateur voit bien qu'elle rentre à la maison.

Sc. VIII. Chaeréa envoie Parmenon chercher son frère : v. 1042 CH. *Tu frater ubi ubi est fac quam primum haec audiat.* PA. *Visam domum.* Parmenon s'en va sur ces mots.

Il est probable qu'à la fin de la pièce tous les personnages en scène entrent chez Thaïs : v. 1094 *ite hac.*

Il résulte de cette analyse que les personnages qui s'en vont prennent rarement congé dans les formes régulières, soient qu'ils aient affaire à des esclaves, soit que l'état d'esprit dans lequel ils se trouvent jus-

tifie une certaine brusquerie. En revanche, l'auteur nous renseigne toujours très exactement sur ce qu'ils deviennent en quittant le théâtre ; sauf pour le cas de Parmenon qui subit une éclipse inexpliquée, nous savons toujours où ils vont. On remarquera que dans le courant d'un acte, s'ils sont rentrés, l'hypothèse est qu'ils restent chez eux pendant tout le courant de l'acte jusqu'au moment où nous les voyons ressortir : le cas où ils ressortiraient pendant l'entr'acte de façon à être absents au début de l'acte suivant, ne se présente pas dans l'*Eunuque*. L'exactitude avec laquelle Térence donne ces renseignements est une conséquence de la *convention dramatique* qu'il suivait ; la pièce se passant en allées et venues, il faut que les entrées et sorties des personnages soient parfaitement réglées et que nous sachions toujours d'où ils viennent, pourquoi ils viennent, où ils vont, où ils se trouvent pendant que la pièce suit son cours. Ainsi nous ne sommes pas étonnés de les retrouver à point nommé ici ou là. L'auteur essaie d'expliquer la chose d'une façon plus ou moins heureuse : si Antiphon apparaît subitement à la scène IV de l'acte III, c'est qu'il vient chercher Chaeréa : v. 545 *Idque adeo uisam, si domist...* Si Parmenon se montre à la scène IV de l'acte V, c'est qu'il est inquiet et veut savoir où en sont les choses. Il n'y a de véritablement singulier que le retour de Chaeréa à la scène II de l'acte V. Il nous raconte bien pourquoi il n'a pu entrer chez Antiphon et comment il a dû courir les ruelles désertes de la ville pour échapper aux indiscrets ; mais il les connaît assez pour ne pas revenir, sans s'en apercevoir, au point de départ. L'auteur paraît expliquer son retour par le désir de justifier sa conduite : v. 855 CH. *Hanc metui ne me criminaretur tibi.*

Dans les conditions matérielles de la *comoedia palliata* et en l'absence de changement de décors l'unité

de lieu est de rigueur; les personnages ne peuvent intervenir dans le drame que sur la *platea*, où toute l'action se concentre. Ce n'est pas un endroit vague et irréel, mais une place déterminée d'Athènes, où se trouvent des maisons dont nous connaissons les habitants. Tout ce qui se passe en dehors et que nous avons intérêt à savoir doit nous être raconté; c'est pour l'auteur une raison — indépendamment de celle mentionnée plus haut — de multiplier les monologues et les récits.

L'unité de temps n'est pas la conséquence nécessaire de l'unité de lieu; mais elle est strictement observée dans l'*Eunuque*.

A propos d'indication d'heure, nous n'avons que le fait qu'au deuxième acte Thaïs est invitée à une *cena*, qu'elle y va au troisième et qu'elle en revient au quatrième. La cena est le repas du soir et le mot est sans doute la traduction du grec δεῖπνον. Chez les Grecs comme chez les Romains, ce repas n'avait lieu qu'à la fin de la journée et une fois les affaires terminées. Mais nous pouvons d'autant moins en fixer l'heure exacte qu'il s'agit ici d'un banquet offert à une courtisane par un viveur qui fait la fête, une sorte de συμπόσιον (v. 626 *conuiuium*). Ces repas pouvaient commencer en plein jour, comme le festin par écot dont il est question au vers 539 sq. Il est bien certain que celui-ci n'a pas lieu aux lumières et que les événements qui le suivent dans la pièce s'accomplissent avant la nuit.

Examinons maintenant la question de durée et l'espace que prendraient les événements de la pièce s'ils avaient lieu dans la réalité, en tenant compte de ce qui doit remplir les entr'actes. Le temps exigé ne paraît pas très long. Phaedria s'est vu fermer la porte de Thaïs la veille, sûrement dans la journée, puisqu'il a eu le temps d'aller ensuite acheter une négresse et un eunuque ou tout au moins de conclure le marché s'il

était commencé (v. 168 sq. et 356 sq.). Mandé par Thaïs le lendemain, il doit se présenter chez elle dans la matinée, et le premier acte se passe dans le temps nécessaire pour le jouer. Pendant le premier entr'acte, il rentre chez lui pour faire les quelques préparatifs nécessités par son départ pour la campagne ; ces préparatifs ne doivent pas être bien longs. Mais il faut que Thaïs ait le temps de prévenir Thrason qu'il a pour deux jours le champ libre ; c'est la crainte de son rival qui l'empêchait de donner à Thaïs Pamphila (Act. I, sc. II, v. 139 sq.). Puisqu'il l'envoie au deuxième acte, il faut bien qu'il se soit passé quelque chose de nouveau. Peut-être y a-t-il eu une entrevue entre Thaïs et lui : c'est ce que semble indiquer le v. 792 sq. THR... *Quom tibi do istam uirginem, Dixtin hos dies mihi soli dare te?* Tout au moins on est allé chez lui et Gnathon en vient. Le second acte se passe dans le temps nécessaire pour le jouer ; pendant le second entr'acte Gnathon a dû retourner chez Thrason, puisque au début du troisième acte celui-ci est informé de l'accueil fait à son cadeau. Comme Gnathon a dû revenir tout de suite pour satisfaire l'impatience de son maître, que Thrason, de son côté, a dû s'empresser de venir chercher Thaïs, il ne faut guère compter que le temps de deux voyages entre la maison de Thaïs et celle de Thrason. Nous ignorons où demeure Thrason, mais à Athènes les distances n'étaient pas énormes. Les trois premières scènes du troisième acte ne nécessiteraient pas plus de temps dans la réalité que sur le théâtre. Chrémès doit arriver aussitôt après le départ de Thaïs et Antiphon aussitôt après celui de Chremès, de sorte que le théâtre ne reste vide qu'un instant. Mais le temps des deux petites scène III et IV ne suffit pas à contenir l'escapade de Chaeréa, de sorte que le temps de débiter ces quarante-deux vers représente en réalité une durée

sensiblement plus longue ; c'est là du reste une liberté qui n'est point particulière à Térence et elle ne devait pas ici choquer le spectateur qui, très désireux de savoir ce qui était arrivé de l'entreprise de Chaeréa, était enchanté de le voir reparaître et très disposé à savoir gré à l'auteur de lui abréger les délais. Pendant cette seconde moitié du troisième acte, pendant le troisième entr'acte et le commencement du quatrième acte, Thaïs va chez Thrason, assiste au festin qui est interrompu nous ignorons à quel moment, mais sans doute au bout de peu de temps; puis elle revient chez elle. Le quatrième acte se passe dans le temps nécessaire pour le jouer. Pendant les six derniers vers du quatrième acte, le quatrième entr'acte et les deux premières scènes du cinquième acte, Chrémès va chercher la nourrice Sophrona; nous ignorons où elle demeure. La reconnaissance s'opère. Enfin Thrason, qui est retourné chez lui pendant le quatrième entr'acte en revient à la fin du cinquième acte. Il faut ajouter qu'entre le commencement du deuxième acte et le début du cinquième, Phaedria a le temps d'aller à la maison de campagne de son père et d'en revenir. Nous ne savons pas exactement à quelle distance elle était d'Athènes, mais nous sommes avertis qu'on y allait et qu'on en revenait facilement : v. 971 sq. Cela fait un certain nombre d'allées et venues qui dans la vie auraient demandé du temps, et la pièce ne saurait dans la réalité s'accomplir exactement pendant l'espace indispensable pour la jouer. Il n'est pourtant pas nécessaire d'admettre qu'elle remplisse même les douze heures de la journée.

II

La technique dramatique.

On sent dans l'*Eunuque* la main d'un homme du métier qui était un dramaturge expert ; la pièce n'est pas faite pour la lecture de cabinet, mais pour la scène : c'est à ce point de vue qu'il faut la considérer.

En retranchant le prologue narratif, l'auteur[1] s'imposait une assez grosse difficulté, celle de nous communiquer dans le drame lui-même les renseignements dont nous avons besoin pour le comprendre[2]. On regarde généralement comme un progrès l'incorporation au drame de cet avertissement préliminaire : c'est une question. Si le premier procédé a quelque chose d'un peu naïf, le second n'échappe pas à une invraisemblance d'un autre genre, celle de faire raconter par les personnages en scène des faits qui leur sont familiers et qu'ils n'ont nul besoin de se communiquer ; l'exposition alourdit et embarrasse les débuts de la pièce, qui ne prend véritablement son essor qu'une fois sortie de cette mise en train. Comment Térence (ou Ménandre) s'est-il tiré de cette difficulté ?

C'est une habileté que d'avoir rejeté l'exposition à la seconde scène de l'acte premier. La pièce s'ouvre par un dialogue passionné que nous comprenons sans peine et qui nous intéresse : un amant rebuté par sa maîtresse, puis rappelé par elle, se demande s'il lui obéira ou s'il ne secouera pas le joug. Nous voici jetés dès l'abord en pleine intrigue.

1. Il est vraisemblable que l'*Eunuque* de Ménandre n'avait pas de prologue narratif.

2. L'*Argum. Donati* fait remarquer en outre que la pièce n'a pas de personnage *protatique*.

En outre l'exposition est attendue. Si Thaïs rappelle Phaedria, c'est pour lui donner une explication de sa conduite ; cette explication, le spectateur la désire ; comme l'indique la réplique de Parmenon, v. 87 : *Ceterum de exclusione verbum nullum?* Il serait surpris qu'elle ne vînt pas. Aussi, lorsque Thaïs entame son récit, il est disposé à l'écouter, parce qu'elle va satisfaire une curiosité excitée d'avance.

Jusqu'à quel point dans cette exposition la vraisemblance est-elle observée ou violée ? Les choses que Thaïs dit à Phaedria étaient-elles connues de ce dernier et sont-elles destinées uniquement au spectateur ?

La liaison de Phaedria et de Thaïs n'est pas très ancienne[1] ; elle n'a commencé qu'après le départ du capitaine pour la Carie. Qu'est-ce que Thrason était allé faire en Carie ? Lever des troupes ? Diriger une expédition ? Combien son absence a-t-elle duré ? Nous ne le savons pas exactement. Mais il semble bien que le voyage ait été court, puisqu'à son retour Thrason prétend tout simplement reprendre ses habitudes avec Thaïs, ce qui ne permet d'admettre qu'une séparation momentanée. En tous cas la mère de Thaïs est morte récemment — *nuper* — v. 131. Or, avant cette mort, il ne pouvait être question pour Thaïs de prendre chez elle Pamphila ; elle n'avait pas à s'occuper d'elle et ne pensait pas sans doute la revoir jamais. Dans ces circonstances, qu'est-ce que Phaedria a bien pu lui demander de son passé ? Il a su probablement que Thaïs était une étrangère de Rhodes, qu'elle avait été amenée à Athènes par un négociant et que celui-ci lui avait laissé sa fortune. Ces faits sont donc rappelés dans le récit de Thaïs pour les spectateurs et non pour

1. Elle doit durer cependant depuis quelque temps : v. 1000 *iam diu aliquam causam quaerebat senex...* Il n'y a aucune raison pour supposer qu'elle soit postérieure au déménagement de Thaïs qui est tout récent.

Phaedria. Mais ils sont accessoires, ils tiennent peu de place et l'invraisemblance n'est pas très considérable. Quant à l'enlèvement de Pamphila par des pirates à Sunium, aux soins que la mère de Thaïs a pris de son éducation, ce sont là des choses qui doivent être nouvelles pour lui ; car jusque-là il n'avait aucune raison de s'en enquérir et Thaïs n'avait pas de motifs pour les lui raconter. La vente de Pamphila par l'oncle de Thaïs, son achat par Thrason, l'intention où celui-ci est d'en faire cadeau à sa maîtresse sont des choses que Thaïs n'a pu apprendre que depuis le retour du capitaine. Or ce retour est récent, et, comme Phaedria est depuis tenu à l'écart, on peut admettre sans grande peine qu'il n'a pas encore entendu parler de tout cela. La partie capitale de l'*exposition* ne se compose pas de nouveautés pour le spectateur, qui seraient des redites pour Phaedria; ce sont des nouveautés pour Phaedria lui-même et la vraisemblance est très convenablement sauvegardée.

Il n'y a donc pas grand'chose à reprendre quant au fond. Pour ce qui est de la forme, un long récit prononcé par un acteur tandis que les autres jouent le rôle de personnages muets est toujours anti-dramatique. Mais le récit de Thaïs ne ressemble pas à notre fameux *récit de Théramène*. D'abord il est assez court : il ne va que du vers 107 au vers 144, soit 38 vers. A partir du vers 144, Thaïs plaide sa cause dans une péroraison pathétique, Phaedria se plaint, se révolte, se soumet ; nous rentrons dans le conflit de sentiments qui est l'essence du drame. Ensuite le récit lui-même est coupé par des interruptions. Il y en a de deux sortes, celles de Phaedria et celles de Parmenon. Les premières sont peu nombreuses : v. 110 PH. *Ciuemne?* v. 129 PH. *Oh, dubiumne id est*[1]? v. 143

1. Les mss. donnent la première partie du vers à Phaedria, la seconde à Parmenon ; Fleckeisen suivi par Dziatzko la première partie à Parmenon, la

PH. *Etiamne amplius?* Elles sont assez insignifiantes, sauf la seconde, provoquée par Parmenon; et en effet Phaedria qui ne voit pas où Thaïs veut en venir ne peut guère s'intéresser à cette histoire : v. 155 PH. *At ego nescibam, quorsum tu ires.* L'auteur a de plus ajouté les interruptions de Parmenon; celui-ci, par suite de l'hostilité bien connue de l'esclave pour la courtisane, s'érige en juge de sa véracité et fait le plaisant, comique du reste passablement artificiel, car, en somme, Thaïs dit la vérité et, sauf sur un point secondaire, v. 121, les facéties de Parmenon tombent à faux : v. 199 TH. *hoc certo scio, Neque me finxisse falsi quicquam,* etc. Le procédé de l'interruption n'est donc pas très heureusement appliqué ici ; mais ce que nous avons à retenir, c'est que l'auteur ayant à mettre en scène un récit qui est simplement et finement écrit, mais qui n'a pas une valeur littéraire remarquable, qui ne compte point parmi les plus intéressant de Térence, a fait tout ce qui dépendait de lui pour le rendre dramatique.

Il y en a deux autres dans la pièce qui sont beaucoup plus amusants, mais que Térence s'est bien gardé de donner eux non plus d'un seul morceau : d'abord la rencontre de Chaeréa avec Archidémidès, v. 327-345, soit 19 vers. Ici les interruptions sont fort bien amenées. On sait que Chaeréa est un jeune homme bouillant et impétueux; il ne lui suffit pas de raconter les choses, il veut jouir de l'effet qu'elles produisent sur l'interlocuteur, obtenir son assentiment. Il ne se contente pas d'une attention distraite : il interroge,

seconde à Thaïs. Mais Thaïs au vers suivant dit : *Hoc agite amabo;* elle s'adresse donc non pas à Parmenon seul mais à deux personnages et il doit y avoir une double interruption. Parmenon soulève un doute — Phaedria lui répond. C'est pour couper court à la discussion entre le maître et l'esclave que Thaïs reprend : *Hoc agite.* A propos de cette réclamation de Phaedria qui trouve Parmenon injuste, cf. Perse, *Sat.* V, v. 168 *sed censen plorabit Dave relicta?* Phaedria sait bien qu'il est aimé : *Eun.* v. 1053 *Mihi illam laudas?* La confiance entre Thaïs et Phaedria est réciproque.

il exige une réponse : v. 327 CH... *Patris cognatum atque aequalem Archidemidem Nouistin?* PA. *Quid ni?* v. 334 CH... *Eho, nonne hoc monstri similest? quid aïs?* PA. *Maxume.* Dans ce dernier cas Parménon ne répond pas à la première injonction, mais Chaeréa insiste et Parménon finit par laisser tomber obligeamment ce mot de *maxume.* Précédemment une interruption de complaisance n'avait pas obtenu un succès complet; Chaeréa avait trouvé l'expression insuffisante : v. 329 PA. *Incommode hercle.* CH. *Immo enim uero infeliciter. Nam incommoda alia sunt dicenda, Parmeno.* Il veut à toute force qu'on entre dans ses vues, sans se rendre compte que les autres n'ont pas les mêmes raisons que lui pour s'exalter.

Le récit de l'aventure de Chaeréa est le plus long : il renferme 44 vers, v. 563-606 ; il est fort spirituel; mais ce que nous étudions ici, c'est la mise en scène du récit et non sa valeur littéraire. Les interruptions y sont très naturelles et fort piquantes. La première, comme dans le morceau précédent, est provoquée par Chaeréa lui-même : v. 563 CH... *Nostin hanc, quam amat frater?* AN. *Noui : nempe, opinor, Thaïdem.* CH. *Istam ipsam.* AN. *Sic commemineram.* Mais bientôt Chaeréa, qui est la turbulence même, qui brûle de raconter son exploit, qui veut garder la parole, qui se grise lui-même de ce qu'il dit, impose silence à l'interrupteur : v. 571 CH. *Tacitus citius audies.* Seulement Antiphon est, lui aussi, un jeune étourdi qui se contient difficilement, qui ne saurait s'empêcher de souligner chaque phase du récit par l'expression de ses sentiments; v. 573 l'étonnement : *pro eunuchon?* v. 593 la curiosité : *Quid ex ea re tandem ut caperes commodi?* v. 577 l'étonnement encore : *Quoi? tibine?... Satis tuto tamen?* v. 580 la compassion ironique : *Miser;* v. 597 le regret de n'avoir pas assisté à une scène si prodigieusement drôle : *Tum equidem istuc os tuom inpudens uidere*

nimium uellem, *Qui esset status*, *flabellulum tenere te asinum tantum;* v. 604 de nouveau la curiosité : *Quid tum?* v. 604 l'intelligence à demi mot : *Fateor.*

Pour les monologues Térence en admet un assez grand nombre qui se développent solitairement. Nous avons déjà passé en revue les petits monologues qui ouvrent ou terminent une scène; les plus longs sont les suivants : I, II, 197-206. II, I, 225-231. II, II, 232-265. II, III, 292-303. III, III, 507-530. III, IV, 539-545. III, V, 549-556. IV, I, 615-628. IV, II, 629-642. V, II, 840-847. V, IV, 923-940. Le grand monologue de Gnathon, est ponctué par quelques apartés de Parmenon : v. 254 *Scitum hercle hominem! Hic homines prorsum ex stultis insanos facit*[1]; v. 265 *Viden otium et cibus quid facit alienus?* Il en est de même du monologue de Chaeréa (v. 292-303). C'est un procédé de la *palliata* que, tandis qu'un personnage récite un monologue sur le théâtre, un autre, embusqué à quelque distance et qui n'est ni vu ni entendu de lui, accompagne ainsi son discours de réflexions désobligeantes, ironiques, qui indiquent au spectateur l'impression à ressentir. Térence, dans l'*Eunuque*, fait volontiers usage du procédé, au début des scènes où les réflexions du dernier arrivant provoquent souvent des réflexions correspondantes chez les acteurs en scène. Il l'emploie également pour le dialogue. Ainsi à l'acte II, sc. I, lorsque Gnathon met en œuvre les principes de flatterie qu'il a exposés plus haut, Parmenon exprime de temps à autre son mépris : v. 418 PH. *Di uostram fidem*, *hominem perditum Miserumque et illum sacrilegum;* v. 431 PA. *At te di perdant!* Sc. II, il envoie quelques traits mordants à l'adresse de Thrason et du parasite : v. 457 *Quam uenuste! Quod dedit Principium adueniens!* v. 459 *Em*

1. Don. *ad h. loc.* : Mire Terentius longae orationi interloquia quaedam adhibet, ut fastidium prolixitatis evitet, velut nunc Parmeno, procul audiens Gnathonem, haec loquitur. Cf. *ad* v. 265.

alterum : Ex homine hunc natum dicas? A leur tour les deux compères expriment leurs sentiments sur les cadeaux de Phaedria. De même à l'acte V, scène VIII, Thrason exprime son dépit de voir comment tournent les choses et s'entretient avec Gnathon d'un côté de la scène, tandis que les acteurs ne font pas attention à lui. Cela suppose, au moins par convention, un théâtre assez large où les acteurs peuvent évoluer sans se voir, parler sans s'écouter réciproquement. C'est une conclusion à laquelle nous sommes déjà arrivés plus haut.

La main de l'homme de théâtre se révèle surtout dans l'*Eunuque* par la multiplicité des précautions et des annonces dramatiques. Sans doute, le plaisir du théâtre est jusqu'à un certain point un plaisir de surprise, et si dès l'abord la pièce s'acheminait par des voies géométriques à un dénouement prévu, la curiosité n'existant point, le spectateur s'intéresserait peu à l'intrigue. Mais il a besoin d'être guidé, d'être mis sur la voie ; l'inattendu le déroute, et un auteur qui sait son métier s'arrange pour ne point le déconcerter. Il sème çà et là des indications qui sont des pierres d'attente, des points de repère. La difficulté pour lui, c'est qu'elles ne soient pas d'un artifice trop visible, qu'elles paraissent en situation, qu'elles viennent naturellement dans la bouche des acteurs, qu'elles passent cependant par-dessus leur tête pour tomber dans l'oreille du spectateur intelligent et attentif. Comment Térence a-t-il satisfait à ce besoin?

Le *postulat* d'une pièce doit être facilement accepté par le spectateur ; or, dans la donnée même, il y avait deux choses qui pouvaient le choquer. Pour que la ruse de Chaeréa soit possible, il faut qu'il ne soit pas connu dans la maison de la courtisane et cela était assez difficile puisque, par suite de la *convention dramatique*, son père et Thaïs habitent porte à porte. L'auteur a senti la difficulté et l'a esquivée de la

façon suivante. D'abord il nous avertit que Chaeréa, qui est parmi les éphèbes, est détaché au Pirée pour y tenir garnison : v. 290 PA... *Miror, quid ex Piraeo abierit; nam ibi custos publice est nunc*[1], ensuite que c'est tout dernièrement que Thaïs est venue habiter auprès du père de Phaedria et de Chaeréa : v. 359, CH... *Sed istam Thaïdem non sciui nobis uicinam.* PA. *Haud diust.* L'invraisemblance est donc galamment sauvée — bien qu'à la réflexion l'artifice soit visible — et cela juste au moment où la question pouvait se poser pour nous, c'est-à-dire lorsque Chaeréa va tenter son entreprise. Une autre condition indispensable, c'est que le père des deux jeunes gens soit absent pendant la pièce — car il gênerait singulièrement leurs frasques — et présent au dénouement — pour donner le consentement final. L'auteur, sans parler de lui outre mesure, nous avertit pourtant de son existence au v. 298 *o infortunatum senem!...* et plus tard du fait qu'il est à la campagne et qu'il peut revenir d'un moment à l'autre : v. 611 *porro autem pater ne rure redierit iam*[2]. Ces indications sont données à la volée : elles suffisent pour que nous ne soyons pas étonnés lorsque à la scène v du cinquième acte le vieillard se montre et nous dit qu'il possède tout près d'Athènes une campagne, qu'il partage ses loisirs entre sa maison de ville et sa maison des champs, qu'il va de l'une à l'autre lorsqu'il s'ennuie : v. 971 sq. SE. *Ex meo propinquo rure hoc capio commodi : Neque agri neque urbis odium me umquam percipit. Ubi satias coepit fieri, commuto locum.* Il eût peut-être mieux valu cependant que l'existence de cette villa nous fût révélée soit au premier acte, soit au moins au deuxième, lorsque Phaedria part pour la campagne.

Nous avons déjà noté que l'auteur ne fait guère

1. Cf. le *Comment.* de Donat *ad h. loc.*
2. Cf. le *Comment.* de Donat *ad h. loc.*

apparaître et disparaître ses personnages sans nous avertir d'où ils viennent et où ils vont. Remarquons également qu'il s'est arrangé pour inscrire leurs noms dans ses vers, généralement avant qu'ils ne prennent part à l'action. De cette façon le spectateur n'avait pas besoin de consulter d'avance une affiche et, pour les représentations suivantes comme pour les lecteurs, les noms des acteurs étaient faciles à retrouver. Au vers 81 est nommé pour la première fois Phaedria, désigné par toute la première scène comme un *adulescens* et par le v. 57 *ere* comme le maître; au vers 83, Parmenon; au vers 91, Thaïs, désignée comme une *meretrix* v. 48 *meretricum* et v. 79 *nostri fundi calamitas;* au vers 353 seulement Thrason, désigné comme un capitaine v. 125 *miles* et ailleurs; au vers 228 Gnathon; au vers 308 Chaeréa, désigné v. 289 comme *erilem filium minorem;* au vers 440 Pamphila, qui du reste est un personnage muet; au vers 472 l'eunuque Dorus; au vers 500 Pythias; au vers 531 Chrémès, désigné v. 204 comme le frère de la jeune fille et un *adulescens nobilis;* au vers 538 Dorias; au vers 565 Antiphon (peut-être au vers 560 où le texte est altéré); au vers 776 Sanga; au vers 772 les personnages muets qui accompagnent Thrason; au vers 807 la nourrice Sophrona. Quant au *senex* déjà désigné au vers 298, il n'a pas de nom, ce qui montre peut-être que Térence le considérait comme un personnage quelconque et sans importance.

A côté de ces indications de détail, d'autres ont plus de portée ; elles nous annoncent d'avance soit un événement qui va se passer, soit un développement de caractère.

Toute la tirade de Parmenon à la scène première de l'acte I, v. 50 sq., nous fait prévoir que Phaedria ne résistera point à Thaïs et en passera par où elle voudra.

Dans le récit de Thaïs qui constitue l'exposition, l'interruption de Phaedria *Ciuemne?* au v. 110, en parlant de Pamphila, fait prévoir le dénouement. Les vers 147 sq. *Sola sum; habeo hic neminem Neque amicum neque cognatum : quam ob rem, Phaedria, Cupio aliquos parere amicos beneficio meo*, expliquent qu'à la fin de la pièce elle se fasse recevoir dans la clientèle du *senex*. Les vers 139 sq., 165 sq. annoncent les cadeaux que Thaïs recevra au second acte de Thrason et de Phaedria, les vers 189 et 207, ceux de Phaedria en particulier, le vers 205... *Et is hodie venturum ad me constituit domum* la visite de Chrémès.

Le scepticisme de Parmenon sur les résolutions de Phaedria, v. 219 *Nam aut iam reuortere, aut mox noctu te adiget horsum insomnia*, présage le retour de celui-ci avant la fin de la pièce ; son appréciation de la beauté de Pamphila v. 231 *haec superat ipsam Thaïdem*[1], du caractère de Chaeréa v. 299 sq. fait prévoir la folie que le jeune homme va commettre.

Les conseils donnés par Gnathon à Thrason sur les moyens d'exciter la jalousie de Thaïs en vantant Pamphila, v. 440 sq., sont préparés par quelques vers de l'exposition, v. 142 sq., et auront leur application dans l'issue malheureuse du dîner donné par Thrason [2].

Les ordres tout naturels de Thaïs à Pythias : v. 500 sq., TH. *Diligenter, Pythias, Fac cures, si Chremes hoc forte aduenerit, Ut ores, primum ut redeat; si id non commodumst, Ut maneat; si id non poterit, ad me adducito*, nous remettent en mémoire la visite déjà annoncée de Chrémès et préparent toute la fin de la scène suivante[3]. Quant aux recommandations à propos de Pamphila, ce sont des indications au rebours :

1. Cf. le *Comment.* de Donat sur les v. 230 et 231.
2. Cf. le *Comment.* de Donat sur les v. 434 et 440.
3. Cf. le *Comment.* de Donat sur le v. 501.

v. 505 *Ehem, curate istam diligenter uirginem Domi : adsit is facite*[1]. Thaïs partie les servantes ne songent qu'à s'amuser et la présence de l'eunuque sera justement ce qui causera le malheur.

L'identification de Pamphila avec la sœur de Chremès fait du progrès dans l'esprit des spectateurs lorsque après avoir entendu Chaeréa s'écrier v. 318 *Anni? sedecim*, on entend Chrémès dire v. 526 *annos natast sedecim, Non maior*. La mention de son âge est du reste amenée très naturellement. Lorsque Chaeréa déclare qu'il ne demande qu'à l'épouser, v. 888, et qu'il répond d'avance du consentement de son père : v. 889 sq. CH... *Emoriar, si non hanc uxorem duxero*. TH. *Tamen si pater quid...?* CH. *Ah uolet, certo scio, ciuis modo haec sit*, rien n'est mieux en situation, car il est fort passionné, et cela nous achemine au dénouement.

Toutes ces indications scéniques sont utiles; elles sont insérées dans le dialogue d'une main assez habile pour qu'elles paraissent en faire nécessairement partie ; et pourtant le spectateur qui écoute les saisit : c'est en réalité pour lui qu'elles sont faites.

1. V. 505 sq. les mss., suivis par Fleckeisen, Umpf., Dziatzko, ont : *Ehem, curate istam diligenter virginem : domi adsitis facite*. Mais la recommandation est assez singulière. Thaïs ne doit pas craindre que ses servantes ne sortent, et après son départ elles n'en manifestent pas la moindre velléité. D'autre part il est fait allusion à ces ordres plus loin, ceux il est vrai qui ont été donnés dans la maison : v. 578 CH... *mihi ne abscedam imperat; In interiore parte ut maneam solus cum sola;* v. 831 PY. *Quid facerem? ita ut tu iusti, soli creditast*. Thaïs a donc ordonné que l'eunuque restât auprès de Pamphila ; d'où la nécessité de lire v. 505 sq. *Ehem, curate istam diligenter uirginem Domi : adsit is facite*. Le *adsit is facite*, étant donnée la suite, est très comique (Cf. le *Comment.* de Donat sur le v. 505).

III

Rapport de Térence avec son original. La contamination.

On a souvent agité la question des rapports de la *comoedia palliata* avec les originaux grecs; mais on ne saurait donner des conclusions absolument fermes à cause de la perte de ces originaux. Nous avons à propos de l'*Eunuque* quelques renseignements intéressants.

Perse, dans sa satire V, parlant des personnes qui se croient libres et qui ne le sont pas, a traduit ainsi le commencement de l'*Eunuque* de Ménandre, comme nous en avertit le scoliaste et comme nous pouvons l'induire de nous-mêmes, v. 159 sq. :

Nam et luctata canis nodum abripit, et tamen illi,
160 Cum fugit, a collo trahitur pars longa catenae.
' Daue, cito, hoc credas iubeo, finire dolores
Praeteritos meditor' crudum Chaerestratus unguem
Adrodens ait haec ' an siccis dedecus obstem
Cognatis? an rem patriam rumore sinistro
165 Limen ad obscaenum frangam, dum Chrysidis udas
Ebrius ante fores extincta cum face canto? '
' Euge puer, sapias, dis depellentibus agnam
Percute'. ' Sed censen, plorabit, Daue, relicta?'
' Nugaris; solea, puer, obiurgabere rubra;
170 Ne trepidare velis atque artos rodere casses,
Nunc ferus et violens, at si vocet, « haud mora » dicas.'
' Quid nam igitur faciam? nec nunc, cum accersat et ultro
Supplicet, accedam?' ' si totus et integer illinc
Exieras, nec nunc.'

M. Nencini[1] a pensé que ces vers nous présentaient

1. *De Terentio eiusque fontibus* scripsit Flaminius Nencini, Liburni, in officina Raph. Giusti, 1891, p. 81 sq. et la note,

un début tout différent de celui de Térence; du v. 171, qu'il comprend sans doute « ...farouche et violent pour le moment; mais, si elle t'appelait, tu dirais : tout de suite », on peut conclure, pense-t-il, que dans Ménandre Chaerestrate n'avait pas encore été rappelé par Chrysis : ces avances de Chrysis auraient eu lieu un peu plus tard ; au contraire, chez Térence, c'est un fait accompli ; de là une différence notable dans la première partie des deux pièces.

Il n'en est rien, si l'on examine de près les choses : Perse compare Chaerestrate à ces gens qui, après une résistance momentanée, se croient libres, mais qui continuent à traîner leur chaîne. Nous assistons donc d'abord à la révolte de Chaerestrate, v. 160-166. Son esclave l'encourage dans cette révolte en lui donnant des conseils : « Bravo, fais preuve de bon sens, immole un agneau aux dieux qui écartent le mal. » Mais Chaerestrate retombe bien vite sous le joug, v. 168. En présence de cette rechute, l'esclave lui prédit son sort, et, comme il aime les situations nettes, il lui donne ironiquement des conseils appropriés à cette situation nouvelle. « Ne t'agite pas en rongeant les filets qui t'enserrent, en te faisant farouche et violent pour l'instant; mais, puisqu'elle te rappelle, réponds : « tout de suite ». Chaerestrate, qui sent l'ironie, répond : « Que dois-je faire après tout? Ne lui reviendrai-je pas même maintenant qu'elle me demande et qu'elle va jusqu'à me supplier la première? » Il cherche ainsi à se justifier à ses propres yeux.

Dicas n'est donc pas un potentiel, mais un subjonctif d'injonction ; la difficulté réside dans *uocet;* on attend plutôt *uocat*, puisque c'est une chose certaine. On pourrait croire ou que le subjonctif a été introduit fautivement dans le texte, à cause des subjonctifs voisins, ou admettre qu'il exprime de la part de

l'esclave une nuance de doute : « du moment qu'elle t'appelle, à ce que tu dis ». Mais, sans doute, nous n'avons affaire ici qu'à une particularité de la syntaxe de Perse[1]. Quoi qu'il en soit, l'interprétation de M. Nencini disparaît. La seule différence entre le début de l'*Eunuque grec* et celui de l'*Eunuque latin*, c'est que Térence a supprimé quelques vers pour commencer, ainsi que nous l'apprend Donat, act. V, I, à εἶτα τί ποιήσω. La raison de cette suppression nous apparaîtra quand nous en aurons constaté un certain nombre d'autres.

Si l'on rapproche les vers 77 sq. de Térence :

Neque praeter quam quas ipse amor molestias
Habet addas, et illas quas habet recte feras.

du fragment de Ménandre 187, Koch :

Μὴ θεομάχει μηδὲ προσάγου τῷ πράγματι
χειμῶνας ἑτέρους, τοὺς δ' ἀναγκαίους φέρε

on a sur les procédés de Térence une indication précieuse. L'imitation est exacte pour l'idée, mais non pour le style. De belles et élégantes expressions (θεομάχει, χειμῶνας) ont été négligées comme n'ayant pas leur analogue en latin. Le latin dit la même chose, mais d'une façon très ordinaire et, dans ce cas particulier, passablement lourde. On sait que les critiques romains qui pouvaient juger en connaissance de cause ne faisaient point difficulté de reconnaître la supériorité du modèle grec sur l'imitation latine ; c'est un jugement auquel il faut se ranger. D'autre part, nous voyons que l'imitation de Térence n'est pas une *adaptation*, mais une *traduction;* il suivait son modèle pas à pas.

1. Cf. v. 172 : *nec nunc, cum accersat et ultro Supplicet, accedam ?* Térence dit, v. 46 : *non eam ne nunc quidem, quom accersor ultro?*

M. Nencini, p. 100, a rapproché du passage où Parmenon vante sa discrétion, v. 103 sq., le proverbe qui se trouve chez Zenob., V, 95, συστομώτερος σκάφης et qui est expliqué ainsi : παροιμία ἐπὶ τῶν τὰς σκάφας φερόντων μετοίκων. διὰ τὸ ἀπαῤῥησίαστον οἷς οὐδὲ χανεῖν ἐφεῖτο. τάττεται δὲ ἐπὶ τῶν μὴ δυναμένων παῤῥησιάζεσθαι. Que ce proverbe vienne de l'usage ici mentionné ou simplement de la forme de la σκάφη, le rapprochement est ingénieux et plausible sans être absolument sûr. L'omission de Térence s'expliquerait par une loi que paraissent observer scrupuleusement les auteurs de la *comoedia palliata*, à savoir de ne jamais introduire dans leurs vers d'allusions à des usages grecs trop spéciaux, allusions qu'un Romain n'aurait pu comprendre avec ses idées courantes.

Le rôle de Chaeréa soulève quelques difficultés. A propos du vers 289, *Sed uideo erilem filium minorem huc aduenire*, le commentaire de Donat nous offre la scholie : *Non potest Terentius* τρόφιμον *proprie dicere, et ideo herilem filium dicit.* M. Nencini, p. 90 sq., pense que le changement provient de modifications apportées par Térence dans le rôle de Chaeréa. Chaeréa, dans Térence, est appelé v. 824 *ephebus;* d'autre part, Pythias, v. 693, lui donne seize ans, *annos natus sedecim.* Or, v. 290, nous apprenons qu'il est au Pirée comme περίπολος : *nam ibi custos publice est nunc.* M. Nencini voit là une contradiction : car il faut distinguer l'éphébie naturelle de l'éphébie civile, la première commençant à seize ans, la seconde à dix-huit. Or c'est pendant la seconde que les jeunes Athéniens faisaient leur service militaire; il remarque que l'âge de seize ans convient mieux au rôle que joue Chaeréa[1] et il en conclut que le personnage, dans Ménandre, était plus jeune que chez Térence, qu'il

1. V. 375. *Praeterea forma et aetas ipsast, facile ut pro eunucho probes.*

n'y était point περίπολος et qu'il ne tenait point garnison au Pirée.

Ces observations sont fortes et l'hypothèse est ingénieuse ; mais elles se heurtent à l'objection suivante : si c'est Térence qui a imaginé d'enrôler Chaeréa dans l'éphébie civile, d'en faire un περίπολος attaché momentanément à la forteresse du Pirée, il a, lui élevé à Rome et qui n'était jamais allé en Grèce, ajouté au texte un détail tout spécial de mœurs exclusivement grecques et surtout athéniennes ; or ce n'est pas dans ce sens qu'on devrait s'attendre à le voir altérer le texte. Il ne pouvait guère apporter que des modifications de nature à atténuer la couleur locale et non point à l'accentuer ; le changement n'est donc pas tiré de son fond. Quant à admettre qu'il soit allé chercher dans une autre pièce de la *Comédie nouvelle* un trait aussi particulier que celui-ci pour l'introduire dans son *Eunuque*, c'est une supposition tout à fait en l'air. L'auteur de la scholie citée plus haut veut dire tout simplement que si Térence n'a pas traduit le mot τρόφιμος par celui d'*alumnus*, c'est que ce mot d'*alumnus* ne s'employait en latin dans ce cas que mis en rapport avec celui de pédagogue ou de magister. C'est bien ainsi qu'il est employé par Plaute dans le *Mercator*, v. 822 ; or il n'est pas question ici de pédagogue. Quant à l'appréciation de Pythias qui donne à Chaeréa seize ans, on remarquera que celle-ci ne le connaît pas, qu'elle ne l'a vu qu'une fois et qu'il serait singulier qu'elle eût la prétention de tomber absolument juste. Après tout, Chaeréa pouvait paraître moins que son âge, et le fait que Pamphila n'a que seize ans porte à croire que Chaeréa avait un peu davantage.

Une autre difficulté est soulevée par le commentaire de Donat à propos du rôle d'Antiphon : v. 539 : « *Bene inventa persona est, cui narret Chaerea, ne unus*

diu loquatur, ut apud Menandrum. » Ce passage a été fort discuté, et peut-être faudrait-il attendre que nous ayons une édition critique de Donat pour prendre définitivement parti. Toutefois l'assertion est tellement nette qu'il est difficile actuellement de la révoquer en doute; le personnage d'Antiphon n'existait pas chez Ménandre : Térence l'a ajouté pour rendre le monologue suivant plus dramatique.

Comment les choses se passaient-elles donc dans Ménandre ?

L'apparition d'Antiphon est motivée par un trait de mœurs absolument grec. Les éphèbes en garnison au Pirée ont décidé de s'offrir un banquet par écot. Ils ont chargé Chaeréa de l'organisation; c'est pour cela que celui-ci est venu à Athènes[1]; il a fait sa commission, et son aventure n'est venue qu'après. On sait combien la coutume des banquets par écot était chère aux jeunes grecs : on les a retrouvés figurés sur les vases. Dès lors l'adjonction du personnage ne saurait guère être du crû de Térence : tout ce qu'on peut admettre, c'est qu'il a trouvé tous ces faits mentionnés dans son original, mais qu'il leur a donné une autre forme.

A la fin de la scène II de l'acte II, Parmenon s'étonne que Chaeréa ait quitté le Pirée : v. 290 *Miror, quid ex Piraeo abierit.* Cet étonnement reste sans réponse : or, il serait tout à fait conforme aux usages de la pièce que Chaeréa en arrivant nous dit pourquoi il vient et prononçât quelques vers analogues à ceux du début du monologue d'Antiphon. La dérogation à l'usage s'explique par l'état d'agitation dans lequel se trouve Chaerea. Nous ne pouvons que l'approuver; mais est-il sûr qu'elle existât dans Ménandre? Déjà, au début

1. Il a déjà dû y venir la veille; il connaît en effet l'achat de l'eunuque par son frère : v. 357 CH. *Illumne obsecro Inhonestum hominem, quem mercatus est heri,...?*

de la pièce, Térence a supprimé quelques vers et commencé avec plus de vivacité que ne l'avait fait Ménandre. Qui nous dit que nous ne nous trouvons pas en présence d'une suppression analogue ? En tout cas, il est bien possible que dans la scène III de l'acte II Chaeréa ait indiqué à Parmenon l'objet primitif de sa venue. A l'acte III, scène V, à la fin de son monologue, Chaeréa devait se rappeler qu'il avait négligé de prévenir ses camarades et avoir envie de changer de vêtement. La maison d'Antiphon étant la plus voisine, il se décidait à s'y rendre avec l'espoir d'y rencontrer Antiphon lui-même et de lui donner de ses nouvelles. La modification apportée par Térence se réduirait donc à ceci ; il aura trouvé chez Ménandre la mention d'Antiphon et il aura eu l'idée de le mettre en scène. De là un changement à la fin de la scène V de l'acte III ; Chaeréa prenait seul la détermination que prennent ensemble les deux amis. Ensuite Térence a retardé les indications qui expliquaient sans doute au deuxième acte l'arrivée de Chaeréa ; il les a mises dans la bouche d'Antiphon, afin que celui-ci eût quelque chose à dire en arrivant et que sa présence fût justifiée. La raison capitale pour Térence de le mettre en scène, c'était de donner un interlocuteur à Chaeréa dans la scène V de l'acte III. En effet, Antiphon ne paraît que juste à ce moment, et ensuite nous ne le voyons plus.

Notons à propos de cette scène la probabilité d'une petite suppression. Au v. 959 de l'*Andrienne* nous lisons dans le commentaire de Donat : *Hanc sententiam totam Menandri de Eunucho transtulit*. Or, les v. 959-961 de l'*Andrienne* concordent absolument, comme l'a remarqué M. Nencini, p. 43 sq., pour le ton et le sentiment, avec le début de la scène V de l'acte III de l'*Eunuque*. Nous avons donc une petite suppression dans un passage qui a été augmenté

d'ailleurs par l'addition d'un nouveau personnage. L'explication qui s'offre le plus naturellement, c'est que les deux faits sont en relation l'un avec l'autre et que Térence a cherché une sorte d'équilibre.

M. Nencini, p. 85 sq., pense que le personnage de Chrémès, que Térence avait trouvé dans l'*Eunuque* de Ménandre, a été transformé par lui du tout au tout. Il remarque en effet que le nom de Chrémès est ordinairement, dans la *Comédie nouvelle*, celui d'un vieillard; il suppose donc que chez Ménandre Chrémès était non pas un jeune homme, mais un vieillard, et que c'est dans sa clientèle, après le service rendu, que Chrysis entrait à la fin de la pièce. L'idée est séduisante; il est en effet assez difficile d'expliquer pourquoi le père de Phaedria et de Chaeréa consent à prendre sous sa protection une femme dont les rapports avec son fils aîné n'ont rien qui puisse lui plaire. Mais l'argument tiré du nom n'a pas de valeur; nous ne savons pas en effet si le personnage en question portait chez Ménandre le nom de Chrémès, et nous avons tout lieu de croire que non. C'était sûrement un jeune homme, comme le prouve le commentaire de Donat, au v. 507 : *Haec persona apud Menandrum adolescentis rustici est, et inconsequens oratio est. Sed conceditur secum loquentibus multa transcendere, quae taciti intelligunt.* Ce passage est assez singulier; il semble qu'il doive s'expliquer de la façon suivante : Donat rappelle que le personnage est chez Ménandre un *adulescens rusticus* et note qu'ici il s'exprime avec des sous-entendus; il rétablit ensuite les idées sous-entendues; la dernière partie de la scholie se rapporte donc uniquement aux vers de Térence; la première indique l'origine et le caractère du personnage : ce sont deux choses différentes, entre lesquelles on a eu tort de vouloir établir un lien étroit. Il n'y a pas lieu de douter de l'exactitude du renseignement en ce qui

concerne le rôle de Chrémès chez Ménandre, car, si l'on entre dans cette voie, toute base de raisonnement nous manque; et ainsi l'hypothèse de M. Nencini tombe d'elle même. Reste à savoir pourquoi Donat a fait cette remarque; Chrémès habite la campagne et Donat, à plusieurs reprises, souligne sa rusticité : par ex. à propos du v. 531 *ego sum Chremes*, qui est assez brusque, à propos du v. 735 où le maladroit avoue qu'il n'a pas compris les signes que lui a faits Thaïs, à propos du v. 744 où la rusticité n'est guère sensible, à propos du v. 755 où Chrémès témoigne surtout sa poltronnerie... Il est certain que Chremès a dans son caractère quelque chose de particulier; il est assez mal commode, défiant, timide; il n'a pas l'usage du monde; mais il n'a pas non plus la grossièreté native qu'ont chez Plaute certains personnages rustiques. Le côté fruste du caractère paraît avoir été atténué par Térence, et la remarque de Donat a simplement pour but d'avertir qu'il était plus accentué dans Ménandre.

A la scène v de l'acte V, lorsque le *senex* est entré dans la maison de Thaïs pour y faire du scandale, Parmenon s'écrie : v. 1000 sq. *Nam iam diu aliquam causam quaerebat senex Quam ob rem insigne aliquid faceret eis : nunc repperit.* Nous lisons dans le commentaire de Donat sur ce passage : *Manifestius hoc Menander explicat, iam pridem infestum meretrici senem post corruptum ab ea Phaedriam, nunc demum se inventa occasione vindicaturum.* Ici encore Térence a abrégé. Que le *senex* éprouvât du ressentiment contre la courtisane qui avait dérangé son fils, il n'y a rien là d'étonnant; la colère des pères en pareille circonstance est un lieu commun de la comédie nouvelle; mais pourquoi Térence a-t-il supprimé cet éclat? Peut-être parce qu'il a d'autre part ajouté quelque chose au cinquième acte : la raison serait ce souci de la pon-

dération et de la mesure dont nous avons cru déjà constater l'effet. Il est possible aussi que, la pièce se terminant par une réconciliation assez inattendue, Térence n'ait pas voulu la rendre moins vraisemblable encore en insistant sur les ressentiments du *senex*.

Il nous reste encore à examiner quelques renseignements isolés. Stobée[1] rapporte de l'*Eunuque* de Ménandre le fragment suivant :

πάντα τὰ ζητούμενα
δεῖσθαι μερίμνης φασὶν οἱ σοφώτεροι.

M. Nencini attribue ce fragment au rôle de Chrémès, sans du reste indiquer d'endroit précis; mais Chrémès, qui est un personnage ridicule, ne fait pas grand effort en somme pour retrouver sa sœur; c'est Thaïs qui fait toutes les démarches et qui se donne tout le mal. Le passage se placerait bien dans le petit monologue de Thaïs, qui termine le premier acte; il est tout naturel que Thaïs, qui est au début de ses recherches et à qui le succès tient au cœur, déclare qu'elle n'épargnera point sa peine. Térence, qui a supprimé quelques vers au début de l'acte, peut bien en avoir supprimé quelques autres à la fin. Il est vrai que dans les environs de l'attaque du capitaine, lorsque les inquiétudes de Thaïs sont au comble, une réflexion de cette nature pouvait trouver sa place; mais peut-être eût-elle été exprimée avec moins de placidité.

Au v. 689 *colore mustelino*, le commentaire de Donat accuse Térence d'avoir fait un contresens : « *Erravit Terentius, non intelligens Menandricum illud :* οὗτοσὶ δὲ γαλεώτης γέρων. *Ait autem stellionem animal, quod lacertae non dissimile est, maculoso corio : namque ad id genus coloris facies exprimitur eunuchorum corporum, quia plerique lentiginosi sunt. hinc ergo*

1. *Floril.* XXIX, 47 cité par M. Nencini p. 101.

erravit ideo, quia γαλῆ *mustela dicitur.* γαλεώτης *stellio*, etc. » Ce passage montre au moins que le traducteur suivait de très près son modèle.

Enfin Térence a changé les noms de la plupart des personnages de son original. Nous apprenons par le passage de Perse cité plus haut, que dans l'*Eunuque* de Ménandre Parmenon portait le nom de Δᾶος, Phaedria celui de Χαιρέστρατος, Thaïs celui de Χρυσίς, par le commentaire de Donat, au vers 971 que le *senex* s'appelait Σίμων; par Plutarque, *Mor.* 57 a, que dans le *Colax* Thrason s'appelait Βίας et Gnathon Στρουθίας. Nous ne sommes pas renseignés en ce qui concerne Chaeréa, Chrémès et Pamphila, et nous ne saurions dire dans quel but Térence a abandonné les noms originaux pour les remplacer par d'autres noms également grecs.

En résumé, nous avons la preuve que Térence a traduit fidèlement l'*Eunuque* de Ménandre : il s'est cependant permis de mettre à la scène Antiphon qui probablement était dans la pièce l'objet d'une simple allusion, mais qui ne figurait point parmi les personnages; il a un peu atténué ce qu'il y avait de trop rustique dans le rôle de Chrémès; enfin, et c'est là le point le plus important, il a opéré çà et là des suppressions, sans doute parce qu'il ajoutait d'autre part à l'original, surtout en vertu du procédé de la *contamination*.

Térence convient en effet, dans le prologue, qu'il a emprunté au *Colax* de Ménandre pour les ajouter à sa pièce les personnages du parasite et du capitaine[1].

1. V. 26. Nous n'avons pas à nous occuper ici du fait que ces personnages avaient déjà paru sur la scène romaine. Je remarque toutefois qu'au v. 25 il faut sans doute adopter la conjecture de Bothe : *Colacem esse Naevi aut* (mss. et) *Plauti, ueterem fabulam.* Je crois que dans ce vers Térence reproduit les paroles mêmes de Luscius qui sur le moment n'avait pas pu dire exactement si la pièce était de Naevius ou de Plaute. C'est une méchanceté de Térence et peut-être aussi un moyen de s'excuser de ne s'être pas lui-même rappelé la pièce. Au v. 30 : *Sed eas fabulas factas prius Latinas scisse sese,*

Comment cette addition a-t-elle été faite? quelle était la physionomie de l'*Eunuque* de Ménandre? C'est sur quoi on a beaucoup discuté.

M. Nencini a prétendu établir que dans la pièce de Ménandre rien n'existait des personnages du capitaine et du parasite et des événements auxquels ils prennent part, et voici comment il se représente la pièce. La brouille entre Chrysis et Chaerestrate était une brouille d'argent : Chaerestrate n'avait donc point de rival.

La pièce de Ménandre contenait l'équivalent des scènes I et II du premier acte, moins pourtant les allusions au rival qui n'existait pas. Ce qui engageait Chrysis à obtenir de Chaerestrate qu'il partît à la campagne c'est que, voulant entamer avec Chrémès des négociations au sujet de Pamphila, elle craignait d'être gênée par la présence de Chaerestrate qui aurait pu ne pas comprendre la chose et être jaloux de Chrémès.

L'hypothèse est singulière par elle-même, Chaerestrate ne s'intéressant nullement à Pamphila; il est puéril de lui supposer une jalousie qu'il eût été facile de calmer d'un mot et qui eût été d'autant plus déplacée que d'après M. Nencini Chrémès était un vieillard.

M. Nencini restitue ainsi qu'il suit la pièce de Ménandre : comme celle de Térence, elle contenait le départ de Chaerestrate pour la campagne, mais non la scène où Gnathon amène Pamphila à Thaïs (Chrysis); la scène entre Chaeréa et Parmenon (Daos) devait se

id uero pernegat, le pluriel *fabulas* des mss. est forcément fautif : cf. v. 25 *ueterem fabulam*. Les édit. adoptent en général la conjecture de Ritschl *ab aliis;* il y en a peut-être une plus simple :

Sed eas *fabula* factas prius
Latinas scisse sese, etc.

On comprend qu'entre *eas* et *factas* l'ablatif instrumental *fabula* ait pu facilement se transformer en un accusatif pluriel qui donne un non-sens.

trouver chez Ménandre ; mais Chaeréa n'était pas au Pirée, il n'avait pas vu Pamphila dans la rue, celle-ci devait être depuis longtemps chez Chrysis. Comment la connaissance s'était-elle faite? C'est un point qui reste obscur.

Naturellement, à l'acte III, Thrason et Gnathon ne venaient pas chercher Thaïs (Chrysis) pour le festin ; il n'y avait pas de festin. M. Nencini qui n'a motivé que très faiblement le départ de Chaerestrate pour la campagne, convient qu'il est impossible de savoir à quel propos Thaïs (Chrysis) sortait de chez elle (remarquez qu'il faut qu'elle reste absente un certain temps).

Chrémès arrivait alors. Il ne trouvait pas Thaïs (Chrysis) chez elle. Où l'envoyait-on? C'est ce que M. Nencini ne peut pas dire.

Chaeréa ressortait de la maison son escapade terminée, et ce qui l'engageait à s'enfuir c'était sans doute le retour imprévu de son frère.

Naturellement le retour de Dorias du festin, celui de Thaïs (Chrysis), celui de Chrémès n'existaient pas. Chaerestrate (Phaedria) était mis au courant du malheur arrivé par Pythias, il la confrontait avec le véritable eunuque et rentrait chez lui. Chrysis (Thaïs) et Chrémès reparaissaient (sans qu'on puisse dire où ils étaient allés). C'est à ce moment que Chrysis (Thaïs) faisait reconnaître à Chrémès *sa fille*. Celui-ci allait chercher la nourrice. Il n'y avait rien de pareil à l'attaque de la maison par le capitaine.

Le cinquième acte de Ménandre ressemblait beaucoup à celui de Térence. Chrysis (Thaïs) découvrait le méfait de Chaeréa, rencontrait celui-ci, lui faisait des reproches, l'emmenait chez elle. Pythias induisait en erreur Daos (Parmenon), celui-ci à son tour effrayait Simon (le *senex* de Térence). Pendant que Pythias se moquait de Daos (Parmenon) la reconnaissance avait

lieu; Chrémès et Simon consentaient au mariage de Chaeréa avec Pamphila. Chrémès recevait Chrysis (Thaïs) dans sa clientèle; Simon consentait à la prolongation de sa liaison avec Chaerestrate (Phaedria). Chaeréa annonçait le dénouement dans un monologue. Naturellement le retour de Thrason et Gnathon n'existait pas chez Ménandre.

Telle est la pièce qu'imagine M. Nencini; elle n'est pas impossible, mais elle est pleine de *trous* et d'inconnu. Il faudrait pourtant l'admettre s'il était démontré qu'elle a dû exister ainsi; mais il n'en est rien.

M. Nencini soutient que, dans le passage de Perse cité plus haut, la brouille entre Chrysis et Chaerestrate n'a pas pour cause l'existence d'un rival, mais bien une question d'argent. Les brouilles de cette nature existent dans la *comoedia palliata*. Ainsi dans le *Truculentus* de Plaute, Diniarchus est retenu à la porte de Phronesium par l'esclave Astaphium, parce qu'il est considéré comme un homme ruiné et fini; mais il n'a qu'à dire :

V. 173 (Schœll) *Non hercle ego omnino occidi : sunt mi etiam fundi et aedis.*

Astaphium lui répond immédiatement :

Quor, obsecro, ergo ante ostium pro ignoto alienoque adstas? I intro ;... etc...

Seulement, en pareil cas, c'est l'amant rebuté qui doit faire les premiers pas. Or ici les choses ne se passent point de cette façon : Perse, v. 172, *nec nunc, cum accersat et ultro Supplicet.* Chrysis a fermé sa porte à Chaerestrate; elle la lui rouvre sans que Chaerestrate ait fait la moindre démarche. Elle avait donc eu une raison particulière de l'écarter, et cette raison ne peut être que la nécessité de ménager momentanément un rival.

Du moment que le rival existait dans la pièce de

Ménandre, il n'y a nul besoin de supposer entre les deux comédies autant de différences que le veut M. Nencini. La seule question qui se pose c'est de savoir pourquoi au lieu de traduire simplement le rôle de ce rival, comme il avait fait pour le reste de la pièce, Térence a été chercher dans le *Colax* celui de Thrason et du parasite et quels remaniements ont été nécessaires pour adapter les personnages à la pièce.

Il n'est pas impossible que dans l'*Eunuque* de Ménandre le rival de Chaerestrate ait été un capitaine d'aventure, accompagné d'un parasite : il y a au moins dans la pièce de Térence un passage qui favorise cette hypothèse[1] ; la substitution des personnages du *Colax* à ceux de l'*Eunuque* aurait été inspirée à l'auteur tout simplement par le désir de remplacer un soldat fanfaron et un parasite coulés dans le moule banal et bien connu par des caractères qui comme nous le verrons plus loin ont une véritable originalité. Mais, puisque sur ce point nous sommes réduits aux conjectures, en voici une qui peut se défendre et qu'il est intéressant d'exposer : le rival de Chaerestrate chez Ménandre était un *adulescens;* c'était probablement un rôle effacé, sans relief, sans panache. Térence, tout en étant séduit par l'intrigue de l'*Eunuque*, a eu l'idée d'y introduire un capitaine fanfaron, parce que c'était un rôle comique dont l'action sur les spectateurs était sûre et qu'il n'avait pas encore eu l'occasion de mettre au théâtre. Son adaptation n'a pas consisté à chercher dans le *Colax* des événements qu'il a mélangés à ceux de l'*Eunuque*, mais simplement à substituer le *miles* à l'*adulescens* dans tous les cas où celui-ci paraissait. Toute l'intrigue — sauf peut-être le dénouement — est de l'*Eunuque* de Ménandre, et il n'est nullement nécessaire de

1. Cf. p. 84 sq.

supposer que celle du *Colax* s'en rapprochât.

Les deux scènes de l'acte premier sont de l'*Eunuque*. Dans la seconde, v. 125 sq., il est question du *miles* et de son voyage en Carie ; ce voyage n'est point motivé chez Térence et l'on ne voit pas du tout pourquoi le *miles* l'a entrepris et ce qu'il est allé faire là-bas : dans Ménandre, c'est l'*adulescens* qui faisait ce voyage. Or l'histoire de Thaïs (Chrysis) nous montre qu'à cette époque il y avait entre Athènes et Rhodes des relations commerciales : un Athénien était allé à Rhodes pour affaires, il en avait ramené Chrysis. Il était tout simple qu'un autre négociant athénien — un *mercator* dans le genre de celui de Plaute dans la pièce de ce nom — y allât également. Le résultat de la contamination a été de produire ici une petite invraisemblance : le *miles* du *Colax* n'avait rien à faire avec Rhodes, et c'est pour cela que le voyage attribué au capitaine ne correspond à rien et n'est pas justifié par le moindre prétexte dans l'*Eunuque* Térence.

A l'acte II, la scène première émane de l'*Eunuque* de Ménandre. Dans la seconde, Pamphila était donnée par le rival et on l'amenait chez Chrysis. L'*adulescens* avait-il un parasite et ce parasite remplissait-il le rôle de Gnathon? Cela n'est pas probable : l'*adulescens* devait avoir simplement un esclave comme Chaerestrate avait le sien. Cet esclave amenait Pamphila et échangeait avec Daos (Parmenon) des quolibets. Du vers 266 à la fin, la scène de Térence doit être traduite à peu près exactement de l'*Eunuque* sauf quelques détails ; mais cette scène, Térence a voulu la corser : il a donc ajouté au début le monologue de Gnathon emprunté au *Colax*. On remarquera que ce monologue n'a aucun rapport avec l'intrigue de l'*Eunuque* et qu'il pourrait être prononcé dans des circonstances toutes différentes[1]. Les quelques inter-

1. Dans ce monologue, le v. 234 *Conueni hodie adueniens quendam mei*

ruptions de Parmenon peuvent avoir été ajoutées par Térence, mais, comme elles n'ont pour but que de caractériser l'individu, elles pouvaient aussi bien être prononcées dans le *Colax* par un interlocuteur que nous ne connaissons pas et qui y assistait. La scène III était de l'*Eunuque*, et nous n'y constatons qu'un changement insignifiant au v. 353 *miles Thraso* qui a dû remplacer un autre nom.

A l'acte III l'*adulescens* venait-il seul ou avec son esclave chercher Thaïs pour le festin? La démarche n'était pas absolument nécessaire; mais rien ne nous autorise à supposer qu'elle n'avait pas lieu. La remise faite de l'eunuque et de la négresse à Thaïs par Parmenon au nez et à la barbe du rival, le désappointement de ce rival, la prise de bec entre les deux esclaves sont des effets comiques que Ménandre n'avait pas dû négliger. A ce moment le rival n'avait guère à demander à son esclave que des renseignements sur la façon dont son cadeau avait été reçu et à s'entretenir avec lui de l'avenir. Les v. 391-395 paraissent donc avoir eu dans l'*Eunuque* leur équivalent, ainsi que les v. 434-450. Il n'en est pas de même des v. 396-433 et 451-3.

La conversation de Gnathon et de Thrason n'a rien à faire avec le sujet de l'*Eunuque;* elle pourrait être tenue dans des circonstances toutes différentes et entendue par quelqu'un qui laissât échapper les

loci hinc atque ordinis est assez singulier. Certainement on peut supposer que Gnathon est allé avec le capitaine en Carie; mais on ne nous dit rien là-dessus et en tout cas ils sont revenus depuis quelques jours. Le vers ne saurait donc signifier : j'ai rencontré aujourd'hui à mon retour, etc... Il ne peut pas signifier non plus : j'ai rencontré aujourd'hui en venant ici (chez Thaïs), etc. : *adveniens* ne peut avoir ce sens (Cf. p. 231), et ce n'est pas en amenant Pamphila que Gnathon a été faire un tour au marché; reste l'hypothèse que le vers est simplement traduit du *Colax*, mais non accommodé à l'*Eunuque* et que dans le *Colax* le parasite était représenté arrivant le jour même de l'étranger, comme celui du *Curculio* de Plaute; le mot *hinc* (quelqu'un d'ici) semble bien s'opposer aux pays étrangers d'où le parasite arrive.

mêmes réflexions que Parmenon. La preuve qu'elle fait hors-d'œuvre, c'est la formule par laquelle au v. 434 Thrason revient au sujet : *Sed heus tu, purgon ego me de istac Thaïdi*, comme après le morceau de rapport de la scène II, acte II, Gnathon disait : v. 265 *sed ego cesso Ad Thaïdem hanc deducere...*, etc... Toute cette partie provient donc du *Colax;* le début de la scène a dû être modifié ainsi que la fin conformément au caractère des interlocuteurs; mais les v. 434-450 ont été pris exactement dans l'*Eunuque*, et nous ne savons pas au juste ce que Térence a laissé de côté ou même s'il a laissé quelque chose de côté. Le vers 446 PH. *Siquidem me amaret, tum istuc prodesset, Gnatho*, témoigne d'une certaine mélancolie et de beaucoup de bon sens : il est peu en rapport avec la fatuité et la stupidité de Thrason. Il était sans doute plus à sa place dans la bouche de l'*adulescens* de Ménandre, et le procédé de contamination nous laisse apercevoir des éléments qui sont mal fondus ensemble.

Dans la scène suivante, on peut attribuer au *Colax* les traits caractéristiques de Thrason et de Gnathon, et Térence a dû opérer des modifications de détail. Le trait sur le jeune Rhodien que Gnathon se rappelle en riant, est bien tiré du *Colax*, et, sous la forme que lui donne M. Nencini, p. 103 :

Γελῶ τὸ πρὸς τὸν Κύπριον ἐννοούμενος,

il correspond exactement au v. 498. Seulement la victime dans le *Colax* était un Chypriote : naturellement, dans le *Colax*, le capitaine fanfaron n'avait rien à faire avec Rhodes. Térence l'ayant mis en rapport avec Rhodes par substitution à l'*adulescens* a remplacé Κύπριος par *Rhodius* afin de ne pas dépayser le spectateur.

Toute la suite de la pièce, sauf les quelques observations déjà faites, devait être dans l'*Eunuque* de

Ménandre ce qu'elle est chez Térence : fâcheuse issue du festin, retour de Chaerestrate (Phaedria), explication entre Pythias, Chaerestrate (Phaedria) et le véritable eunuque, retour de Chrémès et de Chrysis (Thaïs). La scène VII de l'acte IV est fort embarrassante. Rien n'empêche que dans l'*Eunuque* de Ménandre l'*adulescens*, furieux de la façon dont s'était terminé le banquet, ne vînt avec ses esclaves faire du scandale devant la maison de Chrysis, en affichant la prétention de lui reprendre Pamphila par la force : les violences des jeunes gens contre les courtisanes n'étaient pas rares dans la *Comédie nouvelle*. D'autre part, la forme adoptée par Térence est celle d'une entreprise toute militaire qui convient au caractère d'un soldat fanfaron ; on peut admettre qu'il y avait dans le *Colax* quelque chose d'analogue et que, bien que l'intrique fût différente, le capitaine était amené à faire le siège burlesque de la maison de sa maîtresse. En tout cas, le caractère militaire est concentré au début de la scène, v. 771-791, et à la fin, v. 811-816. Rien n'empêche que la partie intermédiaire, sauf deux répliques de Gnathon, ne provienne de l'*Eunuque* de Ménandre.

La suite n'offre pas de difficulté jusqu'à la scène VII de l'acte V : comme c'est un usage de réunir à la fin de la pièce tous les personnages intéressés, je crois que, dans l'*Eunuque* de Ménandre, l'*adulescens* revenait à la fin avec son esclave. La grosse question est de savoir si le rival était, comme Thrason, admis en tiers dans l'intimité de Chaerestrate et de Chrysis. Il est bien possible que ce fût là le dénouement du *Colax* où, comme la plupart des soldats fanfarons du répertoire, le *miles* devait se trouver en compétition avec un rival ; mais il y a des raisons de croire que ce n'était pas celui de l'*Eunuque*. D'abord, aux vers 1029 et 1043, Thrason ne se fait pas illusion sur

son sort, ce qui semble être une indication dramatique ; ensuite, au vers 1063, Phaedria lui signifie son congé avec une telle décision que la réconciliation opérée quelques vers plus loin est tout à fait invraisemblable. Enfin Phaedria nous est représenté au début avec une passion si violente et jusqu'à un certain point si délicate — car il n'a connu Thaïs qu'après le départ du rival — qu'on ne comprend pas un revirement si bas et si incompatible avec son caractère. On peut encore ajouter que, s'il n'y avait pas de parasite dans l'*Eunuque* de Ménandre, mais un simple esclave, celui-ci n'avait pas de raison de contribuer à la réconciliation et que ce rôle de courtier, qui compte se payer en soupers fins, n'était pas fait pour lui. Je crois donc que, dans l'*Eunuque* de Ménandre, le rival disparaissait définitivement devant les menaces de Chaerestrate, v. 1063 sq., et que le dénouement de celui de Térence est un dénouement postiche emprunté au *Colax*.

En résumé, les principes qui nous ont guidés dans l'examen de la question de contamination sont les suivants : Térence a suivi de près son original principal, ainsi que nous le prouvent quelques imitations partielles ; il n'a fait intervenir les deux personnages empruntés au *Colax* que là où figuraient les personnages qu'il a fait disparaître. Le monologue de Gnathon, le dialogue de Gnathon avec Thrason se révèlent à nous comme n'ayant rien à faire avec l'*Eunuque*. Le dénouement a un caractère artificiel : il pouvait dans d'autres circonstances convenir à une autre pièce ; il défigure l'*Eunuque*. Le seul point où nous puissions soupçonner quelque ressemblance entre les deux pièces, c'est que dans l'une et l'autre il y avait une tentative violente contre la maison d'une courtisane. Quant au résultat de la contamination, elle paraît avoir décidé Térence à quelques

retranchements, qu'il n'y a peut-être pas lieu de regretter outre mesure; elle lui a fourni deux caractères amusants, mais qui n'ont pas un rapport nécessaire avec l'intrigue : le manque de fusion intime entre des éléments provenant de sources diverses était inévitable et inhérent au procédé; le défaut est surtout sensible au dénouement.

IV

La composition métrique.

Il ne s'agit pas ici d'étudier chacun des mètres employés par Térence, mais leur distribution; on peut se demander si l'emploi de ces mètres correspond à la situation, à l'état psychologique des personnages ou s'ils sont répartis dans la pièce suivant une convention qui fait partie de la technique dramatique. Comme nous savons que les auteurs de la *comoedia palliata* ne s'attachaient pas toujours à reproduire les mètres de leurs modèles, c'est bien Térence lui-même que nous trouvons ici en face de nous.

L'*Eunuque* de Térence n'emprunte que les rythmes trochaïques et ïambiques; à côté des parties lyriques, nous trouvons les mètres suivants employés en composition stichique : sénaires ïambiques, septénaires ïambiques, octonaires ïambiques, septénaires trochaïques. Quel est le rapport quantitatif de ces divers mètres employés en tirades et des parties lyriques?

Si on les énumère par ordre d'importance, on arrive aux résultats suivants :

Sénaires ïambiques. (Nous laissons de côté le prologue qui, chez Térence, à cause de son contenu, ne fait pas à proprement parler partie de la comédie

et qui est toujours en sénaires ïambiques) : v. 46-206 — act. I, sc. I et II —, soit 161 vers ; v. 323-351 — act. II, partie de la scène III —, soit 29 vers ; v. 391-538 — act. III, sc. I, II et III —, soit 148 vers ; v. 629-642 — act. IV, sc. II —, soit 14 vers ; v. 668-702 — act. IV, première partie de la scène IV —, soit 35 vers ; v. 817-942 — act. V, sc. I, II et III et première partie de la scène IV —, soit 126 vers ; v. 971-1001 — act. V, sc. V —, soit 31 vers ; en tout 544 vers, c'est-à-dire un peu plus de la moitié de la pièce qui compte en tout, sans le prologue, 1049 vers.

Septénaires trochaïques : v. 225-254 — act. II, monologue terminant la scène I et première partie de la sc. II —, soit 30 vers ; v. 352-366 — act. II, partie de la scène III —, soit 15 vers ; v. 703-726 — act. IV, dernière partie de la scène IV —, soit 24 vers ; v. 755-770 — act. IV, dernière partie de la scène VI —, soit 16 vers ; v. 789-816 — act. IV, dernière partie de la scène VII —, soit 28 vers ; v. 943-970 — act. V, dernière partie de la scène IV —, soit 28 vers ; v. 1025-1031 — act. V, sc. VII —, soit 7 vers ; v. 1050-1094 — act. V, sc. VIII *bis* —, soit 45 vers ; en tout 193 vers, moins du cinquième de la pièce.

Octonaires ïambiques : v. 367-390 — act. II, dernière partie de la scène III —, soit 24 vers ; v. 562-591 — act. III, partie de la scène V —, soit 30 vers ; v. 659-667 — act. IV, fin de la scène III —, soit 9 vers ; v. 727-737 — act. IV, sc. V —, soit 11 vers ; v. 771-788 — act. IV, première partie de la scène VII —, soit 18 vers ; v. 1032-1049 — act. V, sc. VIII —, soit 18 vers ; en tout 110 vers, à peu près le dixième de la pièce.

Septénaires ïambiques : v. 255-291 — act. II, deuxième partie de la scène II —, soit 37 vers ; v. 539-548 — act. III, sc. IV —, soit 10 vers ; v. 592-614 — act. III, dernière partie de la scène V —, soit 23 vers ;

v. 1002-1024 — act. V, sc. VI —, soit 23 vers ; en tout 93 vers, moins de la onzième partie de la pièce.

Parties lyriques (*cantica mutatis modis*) : v. 207-224 — act. II, première partie de la scène I —, soit 18 vers ; v. 292-322 — act. II, première partie de la scène III[1] —, soit 31 vers ; v. 549-561 — act. III, première partie de la scène V —, soit 13 vers ; v. 615-628 —. act. IV, sc. I —, soit 14 vers ; v. 643-658[2] —. act. IV, première partie de la scène III —, soit 16 vers, v. 739-754 —, act. IV, première partie de la scène VI —, soit 16 vers ; en tout 108 vers, un peu plus du dixième de la pièce.

Voyons maintenant quelle est la proportion de ces divers mètres et des parties lyriques dans chacun des actes de la pièce.

Le premier acte, 161 vers, ne renferme que des sénaires ïambiques.

Le deuxième acte, 184 vers, renferme deux parties lyriques de 18 et 31 vers, soit 49 vers ; deux parties en septénaires trochaïques de 30 et 15 vers, soit 45 vers ; 37 septénaires ïambiques ; 29 sénaires ïambiques ; 24 octonaires ïambiques. Les parties lyriques et les parties en septénaires trochaïques s'équilibrent à peu près ; viennent ensuite les septénaires ïambiques et les sénaires ïambiques, ceux-ci relativement en petit nombre : ils ne forment pas tout à fait la sixième partie de l'acte. Les octonaires ïambiques stichiques sont encore un peu moins nombreux.

Le troisième acte, 224 vers, renferme 148 sénaires ïambiques, deux parties en septénaires ïambiques de 10 et 23 vers, soit 33 septénaires ïambiques, 30 octonaires ïambiques, une partie lyrique de 13 vers. Les sénaires ïambiques dominent donc de beaucoup ; ils

1. La question de savoir où il faut arrêter le *canticum* est douteuse. C. Conradt, *Die metrische Composition der Comödien des Terenz*, p. 34, la résout différemment.

2. Cf. pourtant Conradt, *op. cit.*, p. 37.

occupent les deux tiers de l'acte; viennent ensuite à peu près également les septénaires ïambiques et les octonaires ïambiques, enfin une partie lyrique très courte. On remarquera que cet acte ne contient pas de septénaires trochaïques stichiques.

Le quatrième acte, 201 vers, contient trois parties de 24, 16 et 28 septénaires trochaïques, soit en tout 68 vers; deux parties de 14 et 35 sénaires ïambiques, soit en tout 49 vers; trois parties lyriques de 14, 16 et 16 vers, soit en tout 46 vers; trois parties de 9, 11 et 18 octonaires ïambiques, soit en tout 38 vers. Les septénaires trochaïques forment environ le tiers de l'ensemble; viennent ensuite les sénaires ïambiques qui en forment environ un quart, puis les parties lyriques qui ne forment pas tout à fait un quart, enfin les octonaires ïambiques pas tout à fait un cinquième. Les septénaires ïambiques manquent. Les mètres sont très enchevêtrés.

Le cinquième acte, 278 vers, contient deux parties de 126 et 31 sénaires iambiques, soit 157; trois parties de 28, 7 et 45 septénaires trochaïques, soit 80; 23 septénaires ïambiques et 18 octonaires ïambiques. Les sénaires ïambiques dominent; ils occupent sensiblement plus de la moitié de l'acte; viennent ensuite les septénaires trochaïques qui en occupent moins du tiers, et enfin les septénaires ïambiques et les octonaires ïambiques en nombre relativement minime. Point de partie lyrique.

Nous venons de voir la proportion réciproque des différents mètres employés en tirades et des parties lyriques dans l'ensemble et dans chaque acte isolé. Y a-t-il un lien métrique entre les différentes scènes du même acte?

Les actes dans l'*Eunuque* de Térence commencent soit par des sénaires ïambiques, soit par des cantica : les actes I, III et V par des sénaires ïambiques; les

actes II et IV par des cantica. Ils se terminent : le premier par des sénaires ïambiques, le deuxième par des octonaires ïambiques, le troisième par des septénaires ïambiques, le quatrième et le cinquième par des septénaires trochaïques.

Le premier acte se compose de deux scènes en sénaires ïambiques.

Dans le deuxième acte, la scène première se termine par des septénaires trochaïques[1] et la deuxième commence sur le même mètre. Il n'est donc pas douteux que Térence n'ait voulu établir un lien entre les deux scènes. La seconde se termine par des septénaires ïambiques, et la troisième commence par un canticum.

Dans le troisième acte, les trois premières scènes sont en sénaires ïambiques. On peut donc admettre que ces scènes, qui se placent de préférence au commencement d'un acte (elles remplissent aussi le commencement de la pièce), ont une tendance à se grouper. Après la deuxième le théâtre reste vide; il n'en existe pas moins un lien métrique. La scène IV vient après que le théâtre est resté vide; rien ne la lie à la précédente; elle est en septénaires ïambiques, et la cinquième commence par un canticum : c'est le même rapport qu'au deuxième acte, sc. II et III. On remarquera que tous les *cantica* de l'*Eunuque* de Térence commencent sur le rythme trochaïque.

La scène I de l'acte IV est un *canticum* terminé par des septénaires trochaïques. C'est un monologue. La scène II est en sénaires ïambiques; c'est encore un monologue, mais d'un ton plus calme. La scène III commence par un *canticum ;* ici point de trace de lien

1. Si l'on admettait que les vers 225-231 forment une scène à part (en effet Phaedria est parti et il y a un changement de mètre), le mètre de cette nouvelle scène serait préparé par la fin de la précédente qui se termine par un septénaire trochaïque.

et la suite paraît arbitraire. Elle se termine par des octonaires ïambiques; la scène IV commence par des sénaires ïambiques et se termine par des septénaires trochaïques. La scène V est en octonaires ïambiques avec une clausule d'un sénaire ïambique. La scène VI commence par un *canticum;* elle se termine par des septénaires trochaïques, et la septième commence par des octonaires ïambiques. On ne découvre pas de lien dans cette succession de mètres : deux fois une fin de scène en septénaires trochaïques précède un commencement de scène en octonaires ïambiques.

L'acte V commence par trois scènes en sénaires ïambiques (cf. l'acte I et le début de l'acte III). La quatrième débute également par des sénaires ïambiques; il y a donc là un lien métrique. La quatrième se termine par des septénaires trochaïques et la cinquième est en sénaires ïambiques. Pour le sens, celle-ci ne se rattache ni à la précédente ni à la suivante. Déjà au troisième acte nous avons vu une scène en sénaires ïambiques, la scène II, intercalée entre deux scènes plus mouvementées. La scène VI, qui ne se rattache pas à la précédente, est en septénaires ïambiques. Elle est suivie d'une scène en septénaires trochaïques, la scène VII. Ici se passe un phénomène curieux : la scène VIII est en octonaires ïambiques (même succession que act. IV, sc. IV et V, VI et VII); mais, d'après la recension du Bembinus, le premier vers de la scène VIII est un septénaire trochaïque, tandis que dans les Callopiens c'est un octonaire ïambique. Il semble qu'il faille préférer la rédaction du Bembinus; en effet, un phénomène analogue se produit plus loin. Bien que les mss. fassent des v. 1031-1094 une seule scène, il semble bien qu'il faille commencer une scène nouvelle au v. 1049 où un nouveau personnage entre sur le théâtre; or le v. 1049 qui est coupé entre les 2 scènes appartient pour le

mètre à la tirade précédente (octonaires ïambiques). La préoccupation de continuer au début d'une scène le mètre de la scène précédente est ici bien visible.

Après ces observations sur la composition métrique de chaque acte, passons à la composition métrique des scènes.

Si l'on peut opposer aux parties stichiques de la pièce les *cantica mutatis modis*, on peut également opposer les scènes d'un seul mètre aux scènes établies sur plusieurs mètres. Sur 27 scènes de l'*Eunuque* (en coupant en deux les sc. I de l'acte II et VIII de l'acte V), il y en a 18 qui sont d'un seul mètre et 9 sur plusieurs mètres différents : les scènes sur un seul mètre sont en majeure partie des scènes en sénaires ïambiques : Act. I, sc. I et II; Act; III, sc. I, II et III; Act. IV, sc. II; Act. V, sc. I, II, III et V. Est-ce à dire que ces scènes soient toutes d'un seul ton comme elles sont d'un seul mètre? Pas absolument. Ainsi, dans l'acte premier, scène I, Phaedria, violemment révolté au début, est fort adouci à la fin. Dans la scène II, on distingue différentes parties de ton différent, des récriminations assez vives du début, le récit plus calme, le plaidoyer et la discussion, la soumission de Phaedria suivie d'une explosion de passion, puis le monologue très calme de Thaïs. La scène I de l'acte III est une conversation tout entière sur le même ton; dans la deuxième il y a des incidents, mais c'est toujours le même ton de conversation animée; la troisième est d'un seul ton. La scène II de l'acte IV est un court monologue narratif. La scène I de l'acte V, assez courte, est un interrogatoire où le ton est vif mais ne change pas. Il en est autrement de la scène II qui se compose d'un petit monologue narratif calme, de reproches assez vifs de Thaïs, de protestations énergiques de Chaeréa, puis d'un commencement de réconciliation. La scène III est très courte et d'un

seul ton. La scène v très calme au début, très vive au milieu, se calme à la fin. Ainsi, trois scènes surtout (act. I, sc. II, et act. V, sc. II et v), offrent dans le ton des nuances que Térence n'a pas jugé à propos de rendre par des changements de mètre. Il a agi là dans sa liberté de poète qui consulte son inspiration, les convenances et ne s'astreint pas à des règles mécaniques.

Viennent ensuite trois scènes en septénaires trochaïques : la scène Ibis de l'acte II n'est qu'un petit monologue; dans l'acte V, la sc. VII est insignifiante; la sc. VIIIbis est celle qui termine la pièce[1]. Elle n'est pas uniforme de ton : au début, la joie de Chaeréa et de Phaedria, puis la conversation de Thrason et de Gnathon, les menaces de Phaedria, les explications de Gnathon : autant de nuances. Si la scène est à un seul mètre, c'est qu'il y avait des convenances dramatiques; il était d'usage de terminer une *comoedia palliata* par des septénaires trochaïques, comme il était d'usage de la commencer par des sénaires ïambiques.

L'*Eunuque* renferme également deux scènes en septénaires ïambiques, l'une insignifiante, acte III, sc. IV; l'autre plus longue, acte V, sc. VI; toutes deux d'une seule venue au point de vue du ton. La sc. VIII[2] de l'acte V en octonaires ïambiques exprime d'un bout à l'autre la joie débordante de Chaeréa. Enfin des deux scènes lyriques, l'une, acte II, sc. I, est un dialogue très animé entre Phaedria et Parmenon, l'autre, acte IV, sc. I, un simple monologue narratif.

Les neuf autres scènes de l'*Eunuque* sont composées de plusieurs mètres. Comment ces mètres se

1. Je la considère comme d'un seul mètre, bien qu'elle commence par une moitié d'octonaire ïambique.

2. Je la considère comme d'un seul mètre, bien qu'elle commence par un septénaire trochaïque.

succèdent-ils? Leur changement correspond-il à un changement dans le ton?

Act. II, sc. II. Au point de vue du sens elle se compose de deux parties, le monologue de Gnathon, sa dispute avec Parmenon. Au point de vue métrique, elle se compose également de deux parties, l'une en septénaires trochaïques, l'autre en septénaires ïambiques. Mais le changement de sens est au vers 265 sq. (GN. *Sed ego cesso Ad Thaïdem hanc deducere et rogare ad cenam ut ueniat?*) le changement métrique au vers 255. Térence n'a donc pas voulu faire coïncider l'un et l'autre. Il s'est borné au moment du changement métrique à souligner la fin de la première partie du monologue de Gnathon par un aparté de Parmenon, v. 254.

Act. II, sc. III. *Canticum* qu'on peut arrêter au vers 306, qui est un quaternaire ïambique, mais dont paraissent faire partie les treize octonaires ïambiques suivants, un sénaire ïambique et deux septénaires ïambiques. Le sénaire ïambique semble annoncer la tirade suivante en sénaires ïambiques. Mais au point de vue du sens, le *canticum* n'est pas d'une seule venue : il y a un changement de sens au v. 304, bien que le canticum proprement dit ne finisse qu'au v. 306. C'est au v. 304 que commence la conversation avec Parmenon que continue la tirade en octonaires ïambiques. Au v. 323 nouveau changement de sens : Chaeréa commence son récit, après une interrogation de Parmenon ; ici le changement de mètre coïncide : c'est le début de la tirade en sénaires ïambiques. Suivent une partie en septénaires trochaïques qui commence au vers 352 et une partie en octonaires ïambiques qui commence au vers 367. Ces deux changements de mètre correspondent à des changements de sens, mais ne coïncident pas exactement avec eux. Le premier changement de sens a lieu au vers 346

lorsque Parmenon commence à interroger Chaeréa, le deuxième au vers 365 où, Parmenon ayant déclaré qu'il rentrait à la maison, Chaeréa pousse l'exclamation qui va amener le revirement de la scène. Dans les deux cas le changement de sens précède le changement de mètre. Ce procédé qui consiste à relier par la prolongation du même mètre des parties de scène différentes, nous l'avons observé pour les deux scènes qui terminent l'*Eunuque*.

Act. III, sc. v. *Canticum* contenant l'explosion de la joie de Chaeréa et la reconnaissance avec Antiphon. Il se termine par un septénaire ïambique et est suivi d'une série d'octonaires ïambiques qui renferment la première partie du récit de Chaerea. Le commencement du récit est nettement marqué au vers 562 AN. *Narra istuc quaeso quid sit*, etc. Ici le changement de sens et le changement de mètre coïncident exactement. A partir du vers 592, on passe des octonaires ïambiques aux septénaires ïambiques. Il y a une pause dans le récit : c'est le moment où Pamphila sort pour prendre son bain, mais en somme point de changement de ton bien sensible. La principale préoccupation de Térence paraît avoir été de varier le mètre.

Act. IV, sc. III. *Canticum* terminé par un sénaire ïambique, v. 658; suivent 9 octonaires ïambiques, v. 659-667. Le changement de mètre se trouve au milieu du récit de Pythias, au v. 659. Le changement de sens n'a lieu qu'après le départ de Phaedria au v. 664. Ici le changement de mètre précède le changement de sens comme à la scène II de l'acte II.

Act. IV, sc. IV. Toute la première partie de la scène v. 668-702, est en sénaires ïambiques; la seconde v. 703-726 en septénaires trochaïques. Au moment du changement de mètre il y a, si l'on veut, une pause de sens. C'est la fin des aveux de Dorus, aveux qui donnent raison à Pythias ; mais la seconde partie de

la scène ne diffère pas pour le ton de la première.

Act. IV, sc. v. Petite scène en octonaires ïambiques terminée par un sénaire ïambique comme clausule.

Act. IV, sc. vi. *Canticum* terminé par deux septénaires ïambiques et suivi à partir du vers 755 de septénaires trochaïques. Au point de vue du sens, la scène est divisée en deux parties, d'abord les craintes exprimées par Thaïs et les explications qu'elle donne à Chrémès, puis, après l'apparition du capitaine qui apporte un élément nouveau, les exhortations de Thaïs. Le changement métrique a lieu au vers 755, mais le changement de sens est antérieur; car le commencement du vers 754 appartient déjà à ce qui suit : CH. *Viden tu illum*, *Thaïs*, etc.

Act. IV, sc. vii. La scène se divise au point de vue métrique en deux parties : v. 771-788 octonaires ïambiques, v. 789-816 septénaires trochaïques. Il y a également un changement de sens. Dans la première partie de la scène (v. 771-787), Thrason fait ses préparatifs guerriers; dans la deuxième (v. 788-816), il menace d'exécuter ses projets, rencontre une résistance violente et bat en retraite. Le vers 788 peut se scander comme un octonaire ïambique ou comme un septénaire trochaïque. Je le scanderais de la première manière en vertu du principe déjà vérifié qu'assez souvent le changement de sens a lieu avant le changement de mètre.

Act. V, sc. iv. La scène commence par des sénaires ïambiques et se termine par des septénaires trochaïques. Le changement de sens est visible : il y a d'abord un monologue qui contient des réflexions générales faites à tête reposée, puis un petit couplet où Pythias nous avertit de ses intentions. Ensuite commence le passage où elle feint une agitation extraordinaire pour mettre dedans Parmenon : v. 943

PY. *Pro deum fidem, facinus foedum! O infelicem adulescentulum!...* etc. Le changement métrique correspond exactement au changement de sens qui est ici très net.

Conclusion : les scènes d'un seul mètre sont en général, mais non sans quelques exceptions remarquables, d'un seul ton. Les scènes sur plusieurs mètres sont en général, mais non sans exception, sur plusieurs tons. Le changement de mètre coïncide parfois avec le changement de ton. Assez souvent le changement de ton précède le changement de mètre. Parfois le changement de mètre précède le changement de ton.

Il nous reste à examiner si les différents mètres employés par Térence ont, au point de vue du sens, une valeur nettement déterminée et correspondent à un état psychologique des personnages qui soit toujours le même. Il ne semble pas qu'on arrive sur cette question à des résultats d'une rigueur absolue et d'une exactitude mathématique.

Il est certain que les scènes lyriques correspondent chez les personnages à une vive agitation, agitation qui se manifeste non pas seulement par le mètre, mais aussi par le style. Act. II, sc. I. Phaedria, au moment de partir à la campagne, croit accomplir un acte héroïque qui le trouble profondément. Act. II, sc. III. Chaeréa est au comble de l'impatience et sa passion naissante ne lui laisse point de trêve. Act. III, sc. V. Après son aventure sa joie déborde avec une exubérance toute juvénile. Act. IV, sc. I. Dorias est troublée par la querelle qui vient d'éclater au festin; son trouble cependant n'a rien d'excessif. Act. IV, sc. III. Pythias, qui vient de découvrir le méfait de Chaeréa, est au comble de l'indignation. Act. IV, sc. VI. Thaïs est agitée par ce qui vient de se passer chez le soldat et par les complications dont elle est

menacée. Ainsi les scènes lyriques correspondent à un état d'âme lyrique ; mais l'appréciation appartient à l'auteur, et si Térence avait écrit en sénaires ïambiques le monologue de Dorias, act. IV, sc. I, nous ne songerions pas à nous en étonner.

En opposition aux *cantica mutatis modis*, les sénaires ïambiques nous apparaissent comme le mètre le plus calme qui convient aux récits et aux conversations ordinaires ; c'est ainsi que dans la scène III de l'acte II, après avoir exprimé d'une façon toute lyrique son enthousiasme pour la beauté de la jeune fille qu'il vient de rencontrer dans la rue, Chaeréa expose en sénaires ïambiques les circonstances de cette rencontre. Act. IV, sc. II, le monologue narratif de Phaedria, act. V, sc. IV, le monologue philosophique de Parmenon sont fort calmes ; il en est de même pour les scènes I, II et III de l'acte III qui ne contiennent que des conversations sur un ton très ordinaire ; la scène III de l'acte V est assez insignifiante ; j'ai déjà fait observer que la scène V de l'acte V commence sur un ton narratif très calme, mais fait éprouver ensuite au *senex* de mortelles angoisses, que la scène II de l'acte I, tout en renfermant un récit auquel convient fort bien le sénaire ïambique, a cependant des parties de passion. Dans la scène I de l'acte I Phaedria n'est pas moins agité qu'il le sera au canticum de l'acte II, scène I, et nous ne serions pas surpris de la présence en cet endroit de mètres lyriques. Le commencement de la scène IV de l'acte IV où Phaedria malmène le malheureux Dorus qui n'en peut mais, la scène I de l'acte V où Thaïs interroge vivement Pythias, les parties de la scène II où Thaïs se plaint de Chaeréa sont très passionnés. Si donc l'on admet, ce qui est vrai, que le sénaire ïambique convient particulièrement aux situations calmes, il faut ajouter que l'auteur peut cependant s'en servir aussi pour exprimer

des sentiments vifs et des situations troublées.

Il est assez délicat de définir exactement le caractère psychologique du septénaire trochaïque, du septénaire ïambique et de l'octonaire ïambique. Si l'on examine, dans la scène IV de l'acte V entre Parmenon et Pythias, la partie en septénaires trochaïques qui commence par des exclamations pathétiques, qui a pour but de plonger Parmenon dans la terreur, on comprend combien ce mètre est énergique et violent; on le comprend mieux encore si on rapproche cette scène de la scène VI de l'acte V en septénaires ïambiques qui en est la contre-partie. Ici, Pythias se moque de Parmenon; là, elle voulait l'épouvanter; le septénaire iambique, d'allure plus molle, s'oppose donc bien clairement à la force du septénaire trochaïque. La scène VII de l'acte V est assez insignifiante, mais la scène VIIIbis de l'acte V est très mouvementée et termine la pièce, ce qui justifie de deux façons l'emploi du septénaire trochaïque. Les septénaires trochaïques de la scène III de l'acte II font partie d'une scène mouvementée et contiennent çà et là les éclats de la passion de Chaeréa. De même la seconde partie de la scène IV de l'acte IV est assez violente, mais elle ne l'est pas plus que le début qui est en sénaires ïambiques. Les septénaires trochaïques de la scène VI et de la scène VII de l'acte IV sont bien en situation; ils expriment l'agitation causée par la venue de Thrason et la résistance qu'on oppose à ses menaces. En revanche, on ne sait pas trop en quoi ce mètre convient particulièrement au petit monologue de Parmenon de la scène I de l'acte II et surtout au grand monologue de Gnathon, scène II de l'acte II, qui n'est qu'un exposé de doctrine; nous trouverions très naturel que le monologue de Gnathon fût en sénaires ïambiques. Le septénaire trochaïque a donc un caractère fondamental, mais l'auteur modifie, atténue ce

caractère et applique le vers à des circonstances assez différentes.

Nous avons déjà parlé des septénaires ïambiques de la scène VI de l'acte V. Ils servent à bafouer Parmenon; ceux de la scène II de l'acte II renferment une partie du monologue de Gnathon et les politesses aigres-douces qu'il échange avec Parmenon. La scène IV de l'acte III est assez insignifiante; la fin de la scène V de l'acte III comprend la partie la plus scabreuse du récit de Chaeréa. Ces différents emplois ne paraissent pas se ramener à une formule unique : ils semblent résulter pour Térence de raisons métriques plutôt que de raisons psychologiques.

Les octonaires ïambiques ont un caractère lyrique : dans certains cas, on peut hésiter pour savoir s'ils font partie d'un *canticum :* act. II, sc. III, v. 307 sq. A la fin de la scène III de l'acte II, ils renferment une discussion assez vive entre Parmenon et Chaeréa. Dans la scène V de l'acte III, ils viennent après le *canticum* et renferment toute une partie du récit de Chaeréa. Ils remplacent sans doute les sénaires ïambiques qui n'auraient pas été assez lyriques. Dans la sc. III de l'acte IV ils succèdent à un *canticum*, dont ils continuent à exprimer l'émotion. La scène V de l'acte IV est assez insignifiante. Au début de la scène VII de l'acte IV, ils expriment les préparatifs militaires de Gnathon avant que l'action soit engagée. A la scène VIII de l'acte V, ils servent à Chaeréa à raconter le dénouement avec une joie exubérante.

V

La nouveauté de l'intrigue et des caractères.

Tous les exemplaires de la *comoedia palliata* ont un air de famille ; ils offrent cependant des différences : il y en a qui sortent absolument de l'ordinaire, comme les *Captifs* de Plaute. Tout en tournant dans le même cercle d'idées, les poètes de la *Comédie nouvelle* essayaient de varier par le détail une formule identique. Les poètes romains à leur tour firent leur choix dans le répertoire grec : leur mérite consista à préférer les pièces les moins banales et les plus intéressantes. Il est certain que l'*Eunuque* est l'œuvre la plus amusante de Térence. Sans vouloir la comparer à toutes les pièces de Plaute et de Térence qui nous restent, on peut essayer de distinguer de ce qui appartient au genre ce qui fait la saveur originale de la pièce. Ce point de vue n'est pas exclusivement moderne ; Chaeréa nous met sur la voie lorsqu'il dit en songeant au bon tour qu'il va jouer à Thaïs : v. 382 sq. CH. *An id flagitiumst, si... Nunc referam gratiam atque eas itidem fallam, ut ab illis fallimur? An potius haec patri aequomst fieri, ut a me ludatur dolis?* Il nous indique par là que c'est ordinairement le père de famille qui est dupé par son fils et que le fait de prendre pour victime la courtisane elle-même est jusqu'à un certain point une nouveauté. Naturellement, c'est à Ménandre et non pas à Térence que revient le mérite de l'invention.

L'*Eunuque* renferme une intrigue double : Phaedria est amoureux de Thaïs et Chaeréa de Pamphila ; ce n'est point là une nouveauté. Le fait que Phaedria a pour rival un capitaine d'aventures n'en est pas une non plus ; ces soldats enrichis, qui venaient d'Orient

dépenser entre deux campagnes, dans les villes où l'on s'amusait comme Athènes ou Corinthe, leur or facilement gagné, étaient fort bien accueillis dans le demi-monde, et ils étaient pour les jeunes gens du pays des concurrents désagréables. Grossiers et mal élevés, leurs ridicules n'échappaient point aux courtisanes grecques, généralement assez affinées, encore moins à leurs rivaux; on se moquait d'eux, on les ruinait et on les renvoyait ensuite; ils n'en avaient pas moins dans le monde de la galanterie le succès qu'assure l'argent dépensé sans compter. La lutte de générosité entre Phaedria et Thrason, la comparaison entre les cadeaux de l'un et ceux de l'autre, le banquet offert à la courtisane, la querelle qui y éclate étaient dans la comédie nouvelle des banalités; l'assaut préparé contre la maison de Thaïs n'a peut-être d'un peu nouveau que sa couleur militaire. Ce qui paraît original, c'est que Phaedria est absent pendant presque toute la pièce, qu'il triomphe du soldat non point par ses efforts et son habileté, mais uniquement par l'affection persistante et fidèle que lui a vouée Thaïs.

La liaison de Phaedria avec une demi-mondaine, liaison finalement tolérée par le père, est un des lieux communs de la *comoedia palliata :* ce qui distingue celle-ci, c'est qu'elle n'est point accompagnée de ces manœuvres destinées à se procurer de l'argent, qui, soutenues par un esclave fourbe, étaient contrariées par la vigilance plus ou moins éveillée du père de famille. Le *senex* ne se donne pas la peine que prennent, en pure perte il est vrai, les vieillards comiques pour se mettre en travers; à peine un mot fait-il allusion à son irritation; il est tranquillement à la campagne pendant que ses fils s'amusent. Parmenon n'intervient point dans cette intrigue pour fournir à son jeune maître les subsides indispensables. Les

amours de Phaedria ne sont troublés ou égayés par aucun des incidents d'usage.

L'aventure de Chaeréa est une des plus connues : une jeune fille subit les violences d'un amoureux; à la fin de la pièce elle est reconnue comme étant de naissance libre, citoyenne; un mariage a lieu avec l'agrément des parents : c'est là l'intrigue d'une foule de comédies gréco-latines. Ce qui met à part celle de l'*Eunuque*, c'est le moyen employé par Chaeréa; il est tout à fait inattendu et constitue à lui seul l'originalité de la pièce de Ménandre.

Tous les personnages qui y figurent, sauf Dorus, une assez bonne caricature qui ne se retrouvait sans doute pas ailleurs, sont des types connus : les jeunes gens, le capitaine d'aventures, l'esclave, le vieillard, la courtisane. Térence paraît pourtant avoir voulu nous indiquer que dans les caractères eux-mêmes il y avait du nouveau. Au vers 37 du prologue il revendique la liberté de représenter : *Bonas matronas... meretrices malas*. Or il a mis sous nos yeux une courtisane honnête[1]. C'est un caractère curieux que celui de Thaïs; elle s'est laissée enlever de Rhodes sa patrie par un négociant athénien, v. 106 sq. Elle a vécu avec lui, s'est établie à Athènes et a hérité de lui ce qu'elle possède. Cette libéralité, qui l'a mise à l'abri du besoin, n'a point pour cela changé ses habitudes; elle a fait la connaissance d'un capitaine d'aventures et ensuite de Phaedria; elle ne paraît pas accoutumée — ce qui est relativement convenable — à mener deux intrigues de front. En Phaedria elle a trouvé quelqu'un qu'elle aime sincèrement, auquel elle confie ses plus secrètes pensées (v. 127 sq.), comme le font parfois ses pareilles à celui qu'elles préfèrent, sans le dispenser pour cela de ces petits cadeaux qui

1. Cf. le *Comment.* de Donat sur le v. 118.

entretiennent l'amitié (v. 122 sq., 162 sq., 1075). Elle a donc une certaine fortune et un amant qui lui plaît; femme méthodique, elle aspire en outre à obtenir une protection solide qui lui permette de jouir en paix des résultats acquis (v. 147 sq.). C'est pour obtenir cette protection, en même temps que par intérêt pour Pamphila, qu'elle agit dans toute la pièce (v. 202 sq.); avec une certaine inconscience naturelle aux personnes de sa condition, elle n'hésite pas à duper le capitaine d'aventures. Sauf cela et sans faire des protestations hypocrites de désintéressement, elle se montre femme de tête et femme de cœur; elle brave pour défendre Pamphila les ennuis et les dangers. Elle est loyale avec Phaedria (v. 199 sq.), elle parle sérieusement à Chaeréa et lui fait honte de sa conduite (v. 864 sq.); elle n'essaie point d'en faire accroire aux autres sur son compte; par moments même elle témoigne d'une certaine humilité (v. 124, 865 sq.); elle n'en accomplit pas moins vaillamment une bonne action. Quant à Pamphila, personnage muet, elle n'a point de caractère; mais comme si l'auteur voulait introduire partout du nouveau dans sa pièce il en fait un portrait physique qui la distingue des autres jeunes filles : v. 313 sq. CH... *Haud similis uirgost uirginum nostrarum, quas matres student Demissis umeris esse, uincto pectore, ut gracilae sient...*

Les jeunes gens sont des personnages indispensables de la *comoedia palliata :* l'opposition de leurs caractères est fréquent. Ici nous en avons trois : Phaedria, Chaeréa et Chrémès qui sont fort différents. La vivacité de la passion que Phaedria ressent pour Thaïs lui est commune avec bien d'autres *adulescentes* de la comédie : ce qui lui est particulier, c'est que Phaedria a été jusqu'à présent un jeune homme sage et rangé (v. 224 sq.), que la connaissance de Thaïs a fait tout à coup sortir de son naturel; il est d'autant

plus impétueux qu'il a été plus réservé jusque-là; on ne le reconnaît pas : une véritable maladie ne l'aurait pas changé davantage (v. 325 sq.). C'est ce qui explique pourquoi il prend au tragique une exclusion passagère; il n'est pas fait aux coquetteries des courtisanes; il est tout d'une pièce et il voudrait trouver chez Thaïs cette affection absolue et incapable de calcul. Rompra-t-il avec elle? il n'en sait rien. Il flotte entre les décisions extrêmes, ou plutôt il s'agite pour se dissimuler à lui-même la violence de l'amour qui l'asservit. Très délicat de sentiments, la soumission apparente de Thaïs suffit pour le désarmer (v. 178); il ne veut pas demeurer en reste de générosité. Son départ pour la campagne n'est pas le résultat d'une décision raisonnée : c'est une immolation subite, un acte héroïque — au-dessus de ses forces du reste; car il est incapable de rester deux jours loin de Thaïs. Enfin, ce qui distingue Phaedria des autres amoureux de comédie, c'est qu'il a pour Thaïs une estime qui serait déplacée si Thaïs était une courtisane ordinaire (v. 1053 PH. *Mihi illam laudas?*). Dans ces circonstances, si la pièce ne se termine point par un mariage, c'est que l'auteur n'a pas voulu rompre avec la convention dramatique en vertu de laquelle les *adulescentes comici* n'épousent que des jeunes filles issues de citoyens libres, et non des femmes de la catégorie de Thaïs. Mais le mariage serait le seul dénouement logique de la pièce, et l'admission en tiers du personnage de Thrason pour fournir aux dépenses du faux ménage (v. 1073 sq.) est une contradiction choquante avec tout ce qu'on nous a dit jusque-là de Phaedria.

Chaeréa est plus jeune que son frère; c'est un personnage très individuel, très vivant, qui a une tournure à part; toutefois il ne serait pas difficile de trouver chez les jeunes gens de Plaute la plupart des traits qui composent son caractère; il est tout spon-

tané et de premier jet, c'est un enragé (v. 301 *rabies*); il aperçoit une jeune fille dans la rue, le voilà éperdument amoureux; toutes les autres disparaissent en un instant de ses souvenirs (v. 297), il ne sait plus ni d'où il vient, ni où il va, ni ce qu'il fait (v. 305 sq.); il faut à tout prix qu'il la retrouve, qu'il lui parle (v. 369 sq.). Il emploie auprès de Parmenon les caresses, les flatteries; c'est un enjôleur (v. 307 sq.); il passe à la violence; il bouscule le malheureux, il ordonne : il n'admet pas qu'on lui résiste (v. 379), il saisit au vol l'idée la plus saugrenue (v. 376), il prend toute la responsabilité (v. 390), il se justifie à ses yeux en se disant qu'après tout il n'est pas défendu de jouer un bon tour à une courtisane, fléau des jeunes gens (v. 383 *illis crucibus*). Il n'est pas moins exubérant après qu'avant; il est bavard; son aventure lui serait moitié moins agréable s'il ne trouvait pas à qui la raconter (v. 249 sq.); avec tout cela il est gai et spirituel; son récit est un des plus jolis qu'ait écrits Térence. Chaeréa n'est pas assez passionné pour ne pas s'amuser tout le premier de sa situation, pour ne pas apercevoir ce qu'elle a de comique; et le voilà courant les rues dans un travestissement bizarre dont par suite de contre-temps il ne peut pas se débarrasser (v. 840 sq.). Comme il est doué d'une effronterie peu commune, il ne se démonte pas quand il rencontre Thaïs; il reprend en riant l'attitude du personnage d'esclave qu'il représente; il n'est point embarrassé de ce qu'il a fait (v. 850 sq.). Excellent garçon du reste, il ne demande qu'à réparer sa faute par un bon mariage (v. 872 sq.); il fera sans doute un singulier mari, mais il y a une foule d'*adulescentes comici* qui entrent dans le mariage par une de ces voies irrégulières. C'est plutôt par l'ensemble que par chacun des détails pris en particulier que Chaeréa est un caractère original et qui s'impose à la mémoire.

Peut-être ne trouverait-on au même point chez aucun autre *adulescens* cette précocité qui fait de lui un connaisseur expert en fait de beauté féminine (v. 365 sq.), ce prestige acquis auprès de ses camarades, prestige en vertu duquel il organise les fêtes où l'on s'amuse (v. 540 sq. *Chaeream ei rei Praefecimus*).

Chrémès est comme nous l'avons vu un diminutif d'*adulescens rusticus*. Sa seule originalité c'est de ne pas être aussi rustique qu'il pourrait l'être. Il se défie des avances de Thaïs (v. 507 sq.) et il n'a pas grande confiance en elle (v. 347); il est tout prêt à l'envoyer promener (v. 533 sq.). Il n'est pas poli (v. 536); comme il n'est pas habitué aux festins, il s'y grise (v. 727 sq.) et il devient galant (v. 730 sq.). Il est fort poltron et il a peur des coups (v. 630 sq.); homme de prudent conseil du reste (v. 662), il n'affronte la bataille et il n'y fait à peu près bonne figure que parce qu'il est soutenu et poussé en avant par Thaïs (v. 759 sq.).

Thrason et Gnathon forment un couple original, et c'est sans doute pour cela que Térence les a introduits dans sa comédie. Thrason est un capitaine d'aventures qui a servi le grand roi (v. 397 *rex*) et qui, enrichi par ses campagnes, est venu à Athènes s'amuser entre deux expéditions. Il est fastueux, nul ne reçoit plus grandement que lui (v. 1082). L'assaut qu'il dirige contre la maison de Thaïs avec un si grand luxe de connaissances militaires et une prudence si consommée, la retraite qu'il opère en bon ordre en masquant son échec sont des traits qui conviennent à tous les soldats fanfarons. Pourtant lorsque Parmenon, faisant le portrait de son maître, dirige contre Thrason les allusions suivantes : v. 482 sq. *Neque pugnas narrat neque cicatrices suas Ostentat neque tibi obstat, quod quidam facit*, on constate avec un certain

étonnement que ces allusions ne portent point. Nulle part Thrason ne raconte ses campagnes; nulle part il n'étale ses cicatrices; on se demande s'il n'y avait pas déjà dans l'*Eunuque* de Ménandre un soldat fanfaron plus conforme au type ordinaire et si Térence en lui substituant celui-ci, n'a pas laissé par inadvertance subsister ces deux vers qui s'appliquaient mieux à un autre. Cette hypothèse, différente de celle exposée plus haut[1], aplanirait quelques difficultés : le capitaine de l'*Eunuque* de Ménandre ayant été sacrifié par Térence à celui du *Colax*, c'est qu'il était simplement un brutal et un poltron comme ses pareils : c'est donc à lui que s'appliqueraient les v. 482 sq., c'est lui qui opérerait contre la maison de Thaïs à la sc. VII de l'acte IV; c'était lui qui était congédié si énergiquement par Phaedria à la fin de la pièce; le reste appartiendrait au capitaine du *Colax*. En tout cas, Thrason se distingue de ses confrères en ce qu'il veut se faire non pas la réputation d'un grand guerrier, mais celle d'un homme du monde : ce qu'il raconte ce ne sont pas ses exploits merveilleux, c'est la présence d'esprit par laquelle il a toujours su tenir ses adversaires en respect; ses plaisanteries ont servi cent fois : cela ne l'empêche pas de s'en attribuer l'invention (v. 428 sq.); c'est un pauvre sire prétentieux et borné : v. 1079 GN... *Fatuos est, insulsus, tardus; stertit noctis et dies;* mais il sait qu'il est à Athènes, la ville par excellence de la finesse et du bon goût; il veut se mettre à la hauteur de son entourage, ce qui rend ses bévues, ses manques de tact et d'esprit beaucoup plus comiques.

Son acolyte Gnathon est bien un parasite, qui a mangé sa fortune (v. 235), dont toute la politique consiste à se faire héberger par autrui, et qui songe avant tout à s'assurer une table gratuite et bien servie

1. P. 57 sq.

(v. 1058 sq.). Mais les moyens qu'il emploie pour parvenir à son but sont nouveaux ; à la façon des philosophes, il a inventé un système et il forme des élèves (v. 262 sq.). Autrefois les parasites étaient de malheureux déclassés qui quêtaient un dîner, qui le payaient en bons mots ou qui, pour se faire pardonner leur présence, consentaient à devenir le point de mire de toutes les plaisanteries, le souffre-douleur des jeunes gens en goguette ; à ce métier-là ils attrapaient des horions qu'il fallait empocher sans mot dire, et la plupart du temps ils mouraient de faim. Gnathon a changé tout cela : il s'attache tout simplement aux gens vaniteux, il se fait leur complaisant, il approuve tout ce qu'ils disent, flatte leurs défauts, les accable de compliments et se rend indispensable ; telle est la théorie qu'il expose à la scène II de l'acte II et qu'il pratique à la scène I de l'acte III. C'est un métier parfois pénible (v. 1085 *satis diu hoc iam saxum uorso*), mais qui assure le succès. Il a bon teint, l'air florissant ; il est bien vêtu et en fort bon point (v. 242). Voilà où mène l'esprit d'invention.

Parmenon a en lui bien des traits de l'esclave classique. Confident des frasques de son maître, il recueille peu de profit au métier qu'on lui fait faire : ce sont des courses perpétuelles, des nuits sans sommeil (v. 275) ; bien qu'il serve un maître aisé, il n'en tire point d'avantage, car tous les profits sont pour la courtisane (v. 79 sq.) Aussi la courtisane est-elle son ennemie naturelle, et, bien qu'il soit moins agressif à son égard que certains esclaves de Plaute, il traite assez mal Thaïs à la scène II de l'acte I. Réduit au rôle d'observateur et n'étant pas aveuglé comme son jeune maître par la passion, il voit ce qui se passe dans les coulisses du demi-monde. Il connaît à fond ces femmes si bien parées, si élégantes hors de chez elles et qui, une fois rentrées, mangent du pain noir trempé dans la

sauce d'un ragoût de la veille et vivent dans le dénûment et la malpropreté (v. 934 sq.). Il est devenu une manière de philosophe; il déclare que la passion est une maladie (v. 225 sq.), qu'elle ne raisonne pas, qu'il faut tâcher de s'en garer, sinon s'en tirer avec le moins de dommage possible (v. 56 sq.). Quant aux révoltes passagères de l'amant outragé, il sait trop qu'on ne saurait faire fond sur elles : il connaît à merveille Phaedria et ne se fait pas illusion sur la durée de ses résolutions (v. 218 sq.) Il s'égare un peu dans sa manie de moraliser, comme lorsqu'il espère que l'aventure de Chaeréa aura pour résultat de lui faire perdre ses illusions sur les courtisanes (v. 930 sq.). Il n'a pas eu toujours d'aussi hautes visées et s'est préparé de bonne heure à ce rôle de confident et d'intermédiaire qui est celui de la plupart des esclaves de comédie auprès de leur jeune maître (v. 308 sq.) Rien de tout cela n'est nouveau; ce qui l'est un peu plus — bien que non pas sans exemple — c'est le peu d'influence qu'a Parmenon sur l'intrigue[1]; il y assiste sans la diriger, et, si l'idée première de l'escapade de Chaeréa lui appartient, il ne l'exécute que contraint et forcé. Il est du reste le jouet de Pythias qui l'épouvante en lui racontant les dangers imaginaires que court Chaeréa, le décide à tout révéler au père, et vient ensuite se moquer de sa naïveté. D'autres esclaves comiques sont plus actifs et plus délurés.

Pythias est moins effacée que ne le sont en général les suivantes; elle est plus irritée contre Chaeréa que Thaïs elle-même : elle entre dans des fureurs comiques, et se venge de Parmenon d'une façon assez amusante.

1. Il joue cependant le premier rôle d'après l'*Argum. Donati.*

VI

Les éléments grecs et les éléments romains. Moralité de la pièce.

Nous n'avons pas à examiner ici d'une façon générale dans quelle proportion les auteurs de la *comoedia palliata* ont mélangé les éléments grecs et les éléments romains ni à établir une formule qui convienne à tous ; il est certain qu'ils diffèrent à cet égard. On peut dire pourtant que le fond de leurs pièces est toujours grec, que les traits de mœurs ou de langage inintelligibles au gros public ont seuls été supprimés, que les allusions aux mœurs romaines sont des additions de surface. Cela est au moins strictement vrai pour l'*Eunuque*.

Nous ignorons jusqu'à quel point le demi-monde avait pris possession de Rome à l'époque de Scipion Emilien ; malgré le dérèglement des mœurs dont témoigne Catulle, il semble qu'il faille descendre jusqu'à l'époque d'Ovide pour trouver un développement de la galanterie analogue à celui qui existait du temps de Ménandre à Athènes d'abord, où se conserva une certaine distinction qui ne se transportait point à l'étranger, puis dans les villes grecques d'Orient. Ce qui est certain, c'est que Thaïs est un personnage grec ; née à Rhodes d'une mère samienne, élevée avec une certaine recherche, mais non point pour une existence régulière, ayant suivi en Attique un négociant athénien et conservé l'habitude des liaisons plus ou moins passagères, de la vie facile et luxueuse (v. 1074 sq.), elle est le produit d'une civilisation toute différente de la civilisation romaine.

Ces jeunes gens si peu surveillés, qui sont confiés à

un esclave plus capable de les entraîner au mal que de les en défendre, ce Phaedria qui au vu et au su de tous est lié avec Thaïs, qui lui fait des cadeaux et subvient à ses dépenses, ce Chaeréa qui affiche si franchement la prétention de s'amuser sans vergogue, qui est au courant des affaires de son grand frère et se conduit plus mal que lui, ce père de famille qui tout en étant irrité des désordres de ses enfants ne fait pas grand'chose pour les empêcher, sont les représentants d'une classe de la société athénienne à partir du moment où, l'indépendance étant perdue, on oublia les souvenirs de Salamine et de Platées pour s'abandonner tout doucement à une corruption élégante et raffinée. Rien de pareil à Rome à l'époque de la prise et de la destruction de Carthage ; de pareilles mœurs, nationales à Athènes, ne pouvaient paraître à Rome qu'une importation exotique. Quant au capitaine d'aventures allant se mettre à la solde des rois d'Asie, il remonte au moins jusqu'à l'époque de Cyrus, mais les Romains ne le connaissaient que par ouï-dire.

Si nous entrons dans le détail, nous surprenons çà et là une foule d'allusions purement grecques.

V. 110 sq. Une jeune Athénienne est enlevée à Sunium par des pirates : elle est vendue à un marchand qui la cède à une femme de Rhodes; celle-ci lui donne une éducation assez raffinée, mais qui ne paraît pas la destiner à une carrière honnête ; elle en fait une musicienne (v. 133 *fidibus scire*). La jeune fille est vendue par un oncle avide, achetée par un capitaine, ramenée à Athènes pour être donnée en présent à une courtisane. Voilà un roman qui était sans doute plus fréquent dans la comédie que dans la vie, mais qui a une saveur grecque assez prononcée.

V. 165 sq. Thaïs a eu un caprice; elle a voulu avoir parmi ses suivantes une négresse d'Ethiopie et un

eunuque « parce que les reines[1] seules en ont ». C'est là une fantaisie qui ne pouvait venir qu'à une personne familiarisée avec les usages des harems de l'Orient.

Non seulement le personnage du parasite est tout grec, mais l'allusion aux philosophes (v. 262 sq.), à leur prétention de fonder des écoles, de s'entourer de disciples, rappelle quelle place la philosophie tenait à Athènes. Les fragments de la *Comédie nouvelle* nous ont conservé bien des passages où il en est question, passages que les auteurs de la *comoedia palliata* ne pouvaient qu'effleurer discrètement.

V. 289 sq. Chaeréa fait son service militaire comme *éphèbe;* il est pour le moment περίπολος et occupe avec ses camarades un des forts du Pirée. Térence a rendu la chose en termes assez vagues : *nam ibi custos publice est nunc*. Probablement bien des Romains de cette époque étaient parfaitement étrangers à l'organisation de l'éphébie athénienne. Il n'en est que plus curieux que Térence n'ait pas négligé ce petit détail si exclusivement grec.

V. 313 sq. On comprend que dans une société très raffinée les mères de famille aient tenu à ce que leurs filles eussent la taille fine et l'apparence fluette. Ce n'était certainement point la préoccupation des matrones romaines contemporaines de Térence ; le trait est donc grec.

V. 476 sq. Parmenon définit les choses que doit savoir un jeune homme de naissance libre : *fac periclum in litteris, Fac in palaestra, in musicis*... etc., c'est là l'éducation d'un jeune Athénien et non d'un Romain.

V. 506 sq. Thaïs s'en va au festin, auquel l'a conviée Thrason, escortée de ses suivantes (cf. 581). Cet usage des courtisanes d'emmener avec elles une partie de

1. Je crois qu'il faut traduire littéralement.

leurs gens, ce qui rendait la réception fort coûteuse, nous est attesté par d'autres comédies; la coutume est grecque.

V. 539 sq. Antiphon raconte qu'un certain nombre d'éphèbes en garnison au Pirée sont convenus la veille de se cotiser pour s'offrir un banquet. C'est un usage grec qui nous est connu d'ailleurs; non seulement Térence le mentionne, mais il conserve le terme grec qui servait à le désigner : v. 540 *ut de symbolis essemus.*

V. 587 sq. La maison de Thaïs est bien celle d'une courtisane grecque; un détail suffit pour nous en avertir. Pamphila y regarde un tableau, et ce tableau représente Jupiter se changeant en une pluie d'or qui tombe dans le sein de Danaé[1].

V. 627 sq., 645 sq., 660 sq. Térence mentionne quelques détails qui sont empreints d'une certaine brutalité. Thaïs voyant que les choses vont tourner mal au festin enlève ses bijoux et les donne à une suivante pour qu'elle les rapporte à la maison (v. 627 sq.). Chaeréa a déchiré les vêtements de Pamphila, il lui a arraché les cheveux (v. 646 sq.); on craint bien qu'en se sauvant de la maison il n'ait emporté quelque chose (v. 661). On aurait tort de voir là des traces de la rusticité romaine : les jeunes viveurs athéniens n'étaient pas toujours bien élevés, nous en avons la preuve ailleurs.

V. 718. Pour désigner un tour de Parmenon, Pythias emploie le mot grec *techinam.*

V. 769. Le vêtement est le vêtement grec, *pallium*, et non la toge.

V. 971. Le *senex* se félicite d'avoir une maison de campagne assez voisine de la ville pour pouvoir très facilement y aller et en revenir. C'est justement la

1. Cf. le *Comment.* de Donat sur le v. 584 sq.

la situation d'Ischomachos dans l'*Économique* de Xénophon. Sans doute les Romains avaient souvent un *suburbanum* et Caton l'Ancien nous parle de ce genre de propriété ; mais il s'agit ici d'une campagne près d'Athènes.

V. 1027. Lorsque Thrason annonce son intention de faire sa soumission complète à Thaïs, il se compare à Hercule esclave d'Omphale. *Qui minus quam Hercules seruiuit Omphalae?*

Ainsi dans la pièce, toutes les *réalités* sont grecques. En présence de tous ces éléments helléniques que trouvons-nous de romain? Rien que quelques mots épars çà et là. C'est un usage constant des auteurs de la *palliata* de donner aux dieux non pas leurs noms grecs, mais leurs noms romains. Il est donc question de Jupiter, v. 584, 709, 946 ; de Cérès, de Liber et de Vénus, pris au sens métaphorique dans le proverbe : *sine Cerere et Libero friget Venus*, v. 732 ; d'Hercule, v. 1025. Cf. des abstractions dans le goût romain : v. 325 *Felicitates omnes...* et v. 1046 *fortunam... quae gubernatrix fuit.*

C'est également l'habitude, lorsqu'il est question de choses militaires, d'employer les noms latins ; les Romains ne connaissaient pas l'organisation de l'armée grecque et les auteurs ne voulaient pas les dépayser sans nécessité. Nous trouvons dans l'*Eunuque* les termes suivants : v. 776 *centurio* et *manipulus*, v. 495 et 778 *imperator*, v. 782 *principia;* ce sont des termes romains pour désigner des choses grecques qui n'étaient pas tout à fait équivalentes, et dont les noms n'auraient rien représenté du tout au public romain. Au v. 782, l'allusion à Pyrrhus, qui a probablement remplacé Alexandre, est bien véritablement une allusion à des faits romains, mais c'est la seule.

On sait que les auteurs de la *comoedia palliata*

n'emploient pas pour désigner les parties de la ville les noms grecs, mais des mots latins à peu près correspondants : ainsi il n'est pas question de l'ἀγορά, mais bien du *forum*, mot qui ne veut pas dire autre chose que la place publique. Lorsque, à propos du v. 256 sq. *cuppedinarii omnes*, *Cetarii*, *lanii*, *coqui*, *fartores*, *piscatores*, le *Commentaire* de Donat dit : « Ἁμάρτημα comicum. Nam in palliata Romanas res loquitur », le reproche n'est pas absolument fondé ; c'est en somme simplement la traduction latine de noms de métiers qui étaient très florissants à Athènes. Il en est de même des mots *patronus*, v. 770 ; *patrona*, v. 887. Notons enfin le proverbe : *ovem lupo commisisti*.

Tout cela est fort peu de chose : ce ne sont que des mots qu'il serait facile de changer sans modifier sensiblement l'aspect de la pièce, tandis que, si l'on voulait supprimer les allusions aux coutumes grecques, il faudrait des remaniements profonds.

Térence a du reste profité d'une liberté dont ont usé les poètes de la *palliata ;* entre les mœurs grecques et les mœurs romaines, il y avait sur bien des points des ressemblances ; il suffisait parfois de ne pas trop préciser pour qu'on ne sût si l'on avait affaire à un pays ou à un autre : c'est ce qu'on peut appeler les mœurs gréco-romaines, mœurs dont Térence a introduit volontairement quelques traces dans l'*Eunuque*. V. 338 sq. Archidémidès recommande à Chaeréa de rappeler à son père qu'il doit l'assister le lendemain en justice comme *advocatus* (cf. v. 764) ; on se garde bien de nous dire quel genre d'affaire il a et à quel tribunal elle doit se juger : le mot est romain ; mais à Athènes aussi on pouvait assister ses amis en justice ; v. 759, on nous dépeint la situation du *peregrinus* n'ayant point d'amis, point de ressources, incapable par suite de résister à un citoyen : la situation du citoyen vis-à-vis de l'étranger était aussi

la situation d'Ischomachos dans l'*Économique* de Xénophon. Sans doute les Romains avaient souvent un *suburbanum* et Caton l'Ancien nous parle de ce genre de propriété ; mais il s'agit ici d'une campagne près d'Athènes.

V. 1027. Lorsque Thrason annonce son intention de faire sa soumission complète à Thaïs, il se compare à Hercule esclave d'Omphale. *Qui minus quam Hercules seruiuit Omphalae?*

Ainsi dans la pièce, toutes les *réalités* sont grecques. En présence de tous ces éléments helléniques que trouvons-nous de romain? Rien que quelques mots épars çà et là. C'est un usage constant des auteurs de la *palliata* de donner aux dieux non pas leurs noms grecs, mais leurs noms romains. Il est donc question de Jupiter, v. 584, 709, 946 ; de Cérès, de Liber et de Vénus, pris au sens métaphorique dans le proverbe : *sine Cerere et Libero friget Venus*, v. 732 ; d'Hercule, v. 1025. Cf. des abstractions dans le goût romain : v. 325 *Felicitates omnes...* et v. 1046 *fortunam... quae gubernatrix fuit.*

C'est également l'habitude, lorsqu'il est question de choses militaires, d'employer les noms latins ; les Romains ne connaissaient pas l'organisation de l'armée grecque et les auteurs ne voulaient pas les dépayser sans nécessité. Nous trouvons dans l'*Eunuque* les termes suivants : v. 776 *centurio* et *manipulus*, v. 495 et 778 *imperator*, v. 782 *principia;* ce sont des termes romains pour désigner des choses grecques qui n'étaient pas tout à fait équivalentes, et dont les noms n'auraient rien représenté du tout au public romain. Au v. 782, l'allusion à Pyrrhus, qui a probablement remplacé Alexandre, est bien véritablement une allusion à des faits romains, mais c'est la seule.

On sait que les auteurs de la *comoedia palliata*

n'emploient pas pour désigner les parties de la ville les noms grecs, mais des mots latins à peu près correspondants : ainsi il n'est pas question de l'ἀγορά, mais bien du *forum*, mot qui ne veut pas dire autre chose que la place publique. Lorsque, à propos du v. 256 sq. *cuppedinarii omnes*, *Cetarii*, *lanii*, *coqui*, *fartores*, *piscatores*, le *Commentaire* de Donat dit : « Ἁμάρτημα comicum. Nam in palliata Romanas res loquitur », le reproche n'est pas absolument fondé ; c'est en somme simplement la traduction latine de noms de métiers qui étaient très florissants à Athènes. Il en est de même des mots *patronus*, v. 770 ; *patrona*, v. 887. Notons enfin le proverbe : *ovem lupo commisisti*.

Tout cela est fort peu de chose : ce ne sont que des mots qu'il serait facile de changer sans modifier sensiblement l'aspect de la pièce, tandis que, si l'on voulait supprimer les allusions aux coutumes grecques, il faudrait des remaniements profonds.

Térence a du reste profité d'une liberté dont ont usé les poètes de la *palliata ;* entre les mœurs grecques et les mœurs romaines, il y avait sur bien des points des ressemblances ; il suffisait parfois de ne pas trop préciser pour qu'on ne sût si l'on avait affaire à un pays ou à un autre : c'est ce qu'on peut appeler les mœurs gréco-romaines, mœurs dont Térence a introduit volontairement quelques traces dans l'*Eunuque*. V. 338 sq. Archidémidès recommande à Chaeréa de rappeler à son père qu'il doit l'assister le lendemain en justice comme *advocatus* (cf. v. 764) ; on se garde bien de nous dire quel genre d'affaire il a et à quel tribunal elle doit se juger : le mot est romain ; mais à Athènes aussi on pouvait assister ses amis en justice ; v. 759, on nous dépeint la situation du *peregrinus* n'ayant point d'amis, point de ressources, incapable par suite de résister à un citoyen : la situation du citoyen vis-à-vis de l'étranger était aussi

privilégiée à Athènes qu'à Rome; v. 1039 Thaïs se donne au père de Phaedria et de Chaeréa *in clientelam et fidem*, elle emploie des mots latins; mais c'est une étrangère ou une métèque qui se place sous la protection d'un citoyen d'Athènes. La fronde, v. 780, n'est une arme nationale ni chez les Grecs ni chez les Romains, mais elle était connue des deux peuples, et quant à la *commissatio*, v. 442, c'était un usage grec qui avait été accueilli dans la société à demi-grecque des Scipions.

Malgré sa franchise à mettre en scène des choses grecques, Térence, comme d'autres auteurs, paraît avoir effacé quelques détails d'une couleur trop hellénique. Nous avons vu, page 46, qu'il avait peut-être supprimé un proverbe incompréhensible pour les Romains sans des explications assez longues. Si Perse a traduit exactement le commencement de l'*Eunuque* de Ménandre, *udas Chrysidis ante fores extincta cum face canto*, il y était question, comme par exemple dans le *Curculio* de Plaute, de l'habitude qu'avaient les Grecs d'aller chanter la nuit devant la porte des femmes à la mode le παρακλαυσίθυρον. Mais le détail ne paraît pas avoir disparu parce que Térence aurait reculé devant ce qu'il avait de trop spécial : l'auteur a voulu simplement abréger et le trait a été supprimé avec le reste.

Ce qui est surtout grec dans l'*Eunuque*, c'est la morale : la pièce repose sur l'aventure vraiment trop scabreuse de Chaeréa; elle n'est quant au reste ni meilleure ni pire que beaucoup d'autres. Un jeune homme se lie avec une courtisane et finit par obtenir l'assentiment de son père ; un autre conclut un mariage d'une façon vraiment inquiétante; avec l'approbation de Chaeréa, Phaedria se décide à recevoir dans son intimité un rival soi-disant inoffensif parce qu'il est riche et généreux, une sorte de dupe qui paiera pour tout le monde ; c'est bien là l'image d'une

société qui se dissout peu à peu dans le plaisir. Si cette morale ne révoltait pas les Romains, c'est qu'ils la considéraient comme une morale exotique et sans conséquence ou que certains d'entre eux y étaient déjà à moitié gagnés : elle ne tarda pas à faire dans la masse les ravages que quelques esprits clairvoyants avaient prévus.

TABLE DES MATIÈRES

I. La convention dramatique..... 1-31

II. La technique dramatique..... 32-42

III. Rapport de Térence avec son original. La contamination..... 43-63

IV. La composition métrique..... 63-77

V. La nouveauté de l'intrigue et des caractères..... 78-87

VI. Les éléments grecs et les éléments romains. Moralité de la pièce..... 88-95

Paris. — Imp. E. Capiomont et Cie, rue des Poitevins, 6.

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

WIDENER
BOOK DUE
JUL 1 1 1984
1 2 3 4 5 6 7

Lt 6.467
Sur l'Eunuque de Terence ...
Widener Library 004347098
3 2044 085 238 020